

कला व काल के बीच एक ऐसा अशात परस्पर संबंध है कि अन्ततोगत्वा कला काल को प्रभावित किये बिना नहीं रहती, जिसका आधुनिक कला स्पष्ट उदाहरण है। आधुनिक कला ने समकालीन जीवन के वैचारिक एवं बाह्य रूप को हर तरह से प्रभावित किया है। आधुनिक कला के जन्म, इतिहास व विकास एवं प्रमुख कलाकारों की संक्षिप्त जीवनियां व उनके सघर्ष, विविध कलाशैलियों के बीच की भिन्नताएं, अंकन पद्धतियों के नवीन तरीके, कला के मूलभूत सिद्धान्त, कला व समाज के पारस्परिक अनिवार्य सम्बन्ध आदि का यथा-सम्भव विस्तृत विवरण इस पुस्तक द्वारा जिज्ञासुओं, कलाप्रेमियों व छात्रों के सम्मुख प्रस्तुत किया है।

मूल्य 30.00

आधुनिक चित्रकला का इतिहास

लेखक

२० वि० साखिलकर

बी.एससी., एल.एल.बी., एम.एड., जी.डी., ए.एम.



राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी
जयपुर

शिक्षा तथा समाज-कल्याण मंत्रालय, भारत सरकार की विश्वविद्यालय स्तरीय
ग्रन्थ-निर्माण योजना के अन्तर्गत, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी द्वारा प्रकाशित

द्वितीय संस्करण : 1985

AADHUNIK CHITRAKALA KA ITIHAS

भारत सरकार द्वारा रियायती मूल्य पर
उपलब्ध कराये गये कागज से निर्मित ।

मूल्य : 30=00

© राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर

प्रकाशक :

राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी
ए-26/2, विद्यालय मार्ग, तिलक नगर,
जयपुर-302 004

मुद्रक :
राष्ट्र उद्योग प्रिण्टर्स
दीनानाथजी का रास्ता,
चांदपोल बाजार, जयपुर फोन : 62820

प्राक्कथन

राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी अपनी स्थापना के 16 वर्ष पूरे करके 15 जुलाई, 1985 को 17वें वर्ष में प्रवेश कर चुकी है। इस अवधि में विश्व साहित्य के विभिन्न विषयों के उत्कृष्ट ग्रन्थों के हिन्दी अनुबाद तथा विश्वविद्यालय के शैक्षणिक स्तर के मौलिक ग्रन्थों को हिन्दी में प्रकाशित कर अकादमी ने हिन्दी जगत् के शिक्षकों, छात्रों एवं अन्य पाठकों की सेवा करने का महत्त्वपूर्ण कार्य किया है और इस प्रकार विश्वविद्यालय स्तर पर हिन्दी में शिक्षण के मार्ग को मुगम बनाया है।

अकादमी की नीति हिन्दी में ऐसे ग्रन्थों का प्रकाशन करने की रही है जो विश्वविद्यालय के स्नातक और स्नातकोत्तर पाठ्यक्रमों के अनुकूल हों। विश्वविद्यालय स्तर के ऐसे उत्कृष्ट मानक ग्रन्थ जो उपयोगी होते हुए भी पुस्तक प्रकाशन की व्यावसायिकता की दौड़ में अपना समुचित स्थान नहीं पा सकते हों और ऐसे ग्रन्थ भी जो अंग्रेजी की प्रतियोगिता के सामने टिक नहीं पाते हो अकादमी प्रकाशित करती है। इस प्रकार अकादमी ज्ञान-विज्ञान के हर विषय में उन दुर्लभ मानक ग्रन्थों को प्रकाशित करती रही है और करेगी जिनको धाकर हिन्दी के पाठक लाभान्वित ही नहीं गौरवान्वित भी हो सकें। हमें यह कहते हुए हर्ष होता है कि अकादमी ने 325 से भी अधिक ऐसे दुर्लभ और महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों का प्रकाशन किया है जिनमें से एकाधिक केन्द्र, राज्यों के बोर्डों एवं अन्य संस्थाओं द्वारा पुरस्कृत किये गये हैं तथा अनेक विभिन्न विश्वविद्यालयों द्वारा अनुशासित।

राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी को अपने स्थापना-काल से ही भारत सरकार के शिक्षा मंत्रालय से प्रेरणा और सहयोग प्राप्त होता रहा है तथा राजस्थान सरकार ने इसके पल्लवन में महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाई है, अतः अकादमी अपने लक्ष्यों की प्राप्ति में उक्त सरकारी की भूमिका के प्रति कृतज्ञता व्यक्त करती है।

'आधुनिक चित्रकला का इतिहास' पुस्तक के द्वितीय संस्करण को प्रकाशित करते हुए हमें प्रसन्नता का अनुभव हो रहा है। पुस्तक मूलतः चित्रकला के छात्रों और कलाप्रेमियों का कथित विषय की जानकारी प्राप्त करने के उद्देश्य से लिखी

गई थी । स्पष्ट है कि इस उद्देश्य की प्राप्ति हो रही है । चित्रकला विषयक अनेक वादों और सम्बद्ध चित्रकारों का प्रामाणिक विवरण पुस्तक का विशेष आकर्षण है ।

हम इसके लेखक श्री र० वि० साखलकर के प्रति प्रदत्त सहयोग हेतु आभार प्रकट करते हैं ।

रामपाल उपाध्याय
अध्यक्ष, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी
एवं
शिक्षा मंत्री, राजस्थान सरकार, जयपुर

डॉ० राघव प्रकाश
निदेशक
राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी,
जयपुर

प्रथम संस्करण की भूमिका

भारतीय कला विद्यालयों व विश्वविद्यालयों में चित्रकला के अध्ययन में कला का सैद्धांतिक ज्ञान प्राप्त करने के विचार से आधुनिक चित्रकला के इतिहास का महत्त्व बढ़ गया है। आधुनिक चित्रकला के प्रसार के साथ ही उसकी दुर्बोधता के आवरण को हटा कर उसके गूढ़ सौन्दर्य का रस ग्रहण करने की कला-प्रेमियों की पिपासा बढ़ गई है। इस विषय पर हिन्दी में अब तक ऐसी कोई पुस्तक प्रकाशित नहीं हुई है जो इसकी पूति कर कला के विद्यार्थियों एवं जिज्ञासुओं का कुछ मार्ग-दर्शन कर सके। अतः उस दिशा में किया यह अल्प सा प्रयत्न पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत किया जा रहा है जो, आशा है, विद्यार्थियों को इस विषय के अध्ययन में पर्याप्त मात्रा में सहायक होगा।

आधुनिक कला ने पश्चात्य कला-क्षेत्रों, निर्माण-क्षेत्रों व सामाजिक जीवन में निश्चित स्थान प्राप्त कर के सिद्ध किया है कि आधुनिक काल की कला का रूप आधुनिक ही हो सकता है। सर्वसाधारण भारतीय दर्शक आधुनिक चित्र को दुर्बोध व गूढ़ मानता है। किन्तु यदि हम उसके द्वारा किये दैनंदिन उपयोग की वस्तुओं—वस्त्र, बरतन, मकान आदि—के अध्ययन का अवलोकन करेंगे तो स्पष्ट होगा कि वह इन वस्तुओं का अधिकतर आधुनिक रूप में ही पसन्द करता है। अतः आधुनिक कला के सामाजिक महत्त्व के बारे में कोई सन्देह नहीं किया जा सकता। प्रश्न केवल आधुनिक चित्रकला के अन्तर्गत चित्रकार द्वारा किये गये विशुद्ध प्रयोगों को समाज सम्मुख रखने के औचित्य के बारे में है। जब ऐसे प्रयोगों द्वारा निर्मित विशुद्ध कलाकृति अनभिज्ञ दर्शकों के सम्मुख रखी जाती है तो स्वाभाविकतया उनमें जिज्ञासा पैदा होती है। इस जिज्ञासा को सन्तुष्ट करने के विचार से भी लेखक को कुछ प्रेरणा मिली। आधुनिक कला का मूल्यांकन भारतीय जीवन-दर्शन व परिस्थिति के विचार को दृष्टि में रखकर, करने की आवश्यकता पर लेखक ने बल दिया है।

आधुनिक कला के इतिहास के मुख्य रूप से चार कालखण्ड होते हैं; प्रथम, कालखण्ड है उन्नीसवीं सदी का उत्तरार्ध; दूसरा, बीसवीं सदी के आरम्भ से प्रथम विश्वयुद्ध के अन्त तक का, तीसरा, दोनों विश्वयुद्धों के बीच का और चौथा, द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद का। प्रथम विश्वयुद्ध के अन्त तक की आधुनिक कला के नलादोत्रीय एवं सामाजिक महत्त्व का एवं उस काल के प्रमुख कलाकारों की श्रेष्ठता का मूल्यांकन

द्वितीय संस्करण की भूमिका

मुझे प्रसन्नता है कि इस पुस्तक के प्रथम संस्करण का पाठकों द्वारा जो स्वागत हुआ उसने मुझे इसके द्वितीय संस्करण के प्रकाशन के लिये प्रोत्साहित किया है।

भवननिर्माण, वस्त्रालंकरण, विज्ञापन, उद्योग आदि जीवन के हर क्षेत्र को आधुनिक-कला-निर्मित रूपों ने इतना प्रभावित किया है कि आधुनिक कला केवल कलाकार की व्यक्तिगत व अनूठी काल्पनिक सृष्टि नहीं रही है। आधुनिक कला अब एक ऐतिहासिक व समाज से स्वीकृत तथ्य बन चुकी है। सप्रति पाश्चात्य कलाकार समाजोन्मुख होकर आधुनिक कला में हुए आविष्कारों को प्रयुक्त कर सामाजिक वातावरण को कलात्मक व भावपूर्ण बनाने की दिशा में अग्रसर हो रहे हैं। अब वहाँ की समसामयिक कला 'उत्तर-आधुनिक कला' नाम से जानी जा रही है। दुर्भाग्य से भारत में अभी बहुसंख्य कलाकार अपने सामाजिक उत्तरदायित्व के प्रति जागरूक नहीं हैं व वे कला को केवल अर्थार्जन के साधन के रूप में अपनाते हैं, और यह स्थिति कला व समाज दोनों के लिये हानिकारक है। द्वितीय संस्करण में सम्मिलित नयी सामग्री पाश्चात्य कलाकारों में हो रहे विचार-परिवर्तन पर प्रकाश डालती है। वास्तव में कला व जीवन तथा शलित-कला व दस्तकारी इनके बीच हमने जो अभेद्य दीवार खड़ी कर रखी है वही वर्तमान भारतीय कलाक्षेत्र के स्वाभाविक विकास में बाधा डाल रही है। इस काल्पनिक व भ्रांतिपूर्ण दीवार के निर्माण के पीछे व्यावसायिक स्पर्धा व कलाकारों की ओछी प्रतिष्ठा के अतिरिक्त कोई कारण नहीं है। इस सम्बन्ध में डॉ. आनन्द के. कुमारस्वामी के विचार प्रविवाच व मननीय हैं। आशा है कि इस संस्करण में समसामयिक यानी उत्तर-आधुनिक कला पर लिखी गयी सामग्री कलाकारों व कलाप्रेमियों को कला के सामाजिक महत्त्व पर विचार करने को प्रेरित करेगी।

कला के सामाजिक महत्त्व को देखते हुए इस संस्करण में मेक्सिकन कला पर एक अध्याय लिखा है। द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् हुई उथल-पुथल के कारण पेरिस की जगह न्यूयार्क विश्व का प्रमुख कलाकेन्द्र बन गया है व समसामयिक कला में अमेरिकी कला कला को काफी महत्त्व दिया जाता है। अतः अमेरिकी कला की पृष्ठभूमि से परिचित कराने के हेतु अमेरिकी कला पर भी एक नया अध्याय जोड़ दिया है। योरोप की विभिन्न भाषाओं के विशेषज्ञों से समुचित परामर्श न होने के कारण एवं कलाकारों के मूल देश की सही जानकारी के अभाव में प्रथम संस्करण

में कुछ कलाकारों के नाम उनके मातृभाषीय उच्चारण के अनुसार नहीं लिखे गये थे उनको अब यथासम्भव ठीक किया है ।

अब द्वितीय संस्करण की कुछ त्रुटियों के बारे में नम्र निवेदन है । दोषपूर्ण मुद्रण के कारण जो अशुद्धियाँ पुस्तक में रह गयी हैं उनमें से प्रमुख अशुद्धियों में सुधार के हेतु शुद्धिपत्र सलग्न किया है । प्रथम संस्करण के पश्चात् मैं उम्मीद कर रहा था कि द्वितीय संस्करण में कम से कम 50-60 विशेष प्रसिद्ध व उदाहरणात्मक चित्रों का संग्रह प्रकाशित किया जा सकेगा । किंतु अकादमी द्वारा आर्थिक असमर्थता व्यक्त की जाने से किताब के इस महत्वपूर्ण अंग से लिये कुछ नहीं किया जा सका । इसमें संदेह नहीं है कि चित्रों की प्रतिकृतियाँ देखे बिना कलांतर्गत तत्त्वों का ज्ञान या कलाकृति का महत्त्व मापन असम्भव है । अतः पाठकों से नम्र निवेदन है कि वे सम्बन्धित चित्रों की प्रतिकृतियों को सामने रख के ही इस पुस्तक का अध्ययन करें जिससे विषयवस्तु को सरलता से समझा जा सके । उत्कृष्ट रूप में विदेशों में छपे हुए सस्ते चित्रसंग्रह पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध है जो इस अध्ययन में सहायक हो सकते हैं ।

इस संस्करण में परिवर्धन व संशोधन में मेरे परम स्नेही उदयपुर विश्व-विद्यालय के प्राध्यापक डॉ. ओमदत्त उपाध्याय ने जो बहुमूल्य सहायता की उसके लिये मैं उनका हार्दिक आभारी हूँ । इसके अतिरिक्त मेरे जिन अन्य मित्रों ने उपयुक्त सुझाव दिये उनको भी मैं धन्यवाद देता हूँ ।

आशा है कि यह द्वितीय संस्करण कला के जिज्ञासुओं, कलाप्रेमियों व छात्रों को उपयुक्त सिद्ध होगा ।

र. वि. साखलंकर

परम पूजनीय दिवंगत पिता की
पावन स्मृति में
सादर समर्पित

अनुक्रमणिका एवं विषय-सूची

अध्याय	शीर्षक	पृष्ठ
	प्रस्तावना	6
1.	आधुनिक चित्रकला की पूर्वपीठिका	7-42
	नवशास्त्रीयतावाद	8
	दावि :	9
	रोमांसवाद	10
	जेरिको	11
	देलान्का	13
	भंग्र	16
	गोया	18
	एल्ग्रेको	22
	यथार्थवाद व दोमीय	24
	कुबे	28
	वाबिजां चित्रकार	32
	रुसो ते ओदार	35
	दोबिग्यी	35
	मिले	36
	कोरो	38
2.	प्रभाववाद	43-86
	माने व प्रभाववाद	44
	प्रभाववादियों का धातुमंडल	53
	प्रभाववाद के सिद्धान्त	57
	मोने	62
	पिसारो व सिसली	67
	देगा	70
	रेन्दार्	75
	तुलुम, लोत्रेक	79
	विसलर, सिकर्ट	85

	लिवरमन, स्लेवोट, कोरिट	85
	प्रेन्डरगास्ट	86
3.	नवप्रभाववाद	87-93
	सोरा	87
	सिन्याक	92
4.	उत्तरप्रभाववादी चित्रकार	94-128
	सेजान	96
	वान गो	105
	गोर्खे	116
5.	प्रतीकवाद व नावि चित्रकार	123-137
	रेदो	129
	देनी	131
	बोन्नार	133
	बुइलार	136
6.	फाववाद	138-162
	मातिस	146
	ब्लामिक	150
	देरे	154
	द्यु फि	155
	हप्रोल	157
	माक्वे, वान डोजेन	162
7.	घनवाद	163-183
	ज्वां ग्री	174
	लेजे	176
	ब्राक	177
	पिकासो	182
8.	अभिव्यंजनावाद	188-
	होडलर	189
	मुंख	190
	एन्सोर	192
	मोडरसोन बकर	200
	नोल्ड	201
	रोल्स	203
	किर्शनर ब्रूके	203
	हेकेल, शिमट रोटलुफ, वेस्टाइन	205
	म्युलर	206
	स्त्री राइटेर	207

मार्क	209
माक	210
यालेन्स्की	211
वली	211
डेर स्टुमं व कोकोशका	217
कान्डिन्स्की	219
अभिव्यंजनावाद का उत्तरकाल	221
गोत्स, दिक्स	222
वेकमन	222
होफर	224
बीहोस	224
श्लेमर	225
फैनिगर	226
9. कुछ अप्रमुखवाद	227-245
भविष्यवाद	227
भंवरवाद	230
सेक्समों दौर	231
सुरीलवाद व देलोने	232
किरणवाद	234
सर्वोच्चवाद	235
विशुद्धवाद	237
रचनावाद	238
नवल चील वाद, डि स्टाइल	239
मोद्रियां	239
आत्मतत्त्वीय चित्रण	241
शिरिको	244
मोरांती	245
10. दादावाद व अतियथार्थवाद	246-263
पिकाबिया घुशा	247
अतियथार्थवाद	252
डाली	257
माक्स एन्स्ट	258
ताग्वी ईवे	259
मस्तो	260
मायरो	261
11. कुछ सापित चित्रकार	264-272
शागाल	265

मोदिल्यानी	266
सुटिन	268
पासँ	270
उत्रियो	271
12. सहर्जसिद्ध चित्रकार	273-277
रूसी आरी (दुनिय)	274.
13. अमेरिकी कला	278-285
14. मेक्सिकन कला	286-290
15. वस्तुनिरपेक्ष कला	291-300
16. आधुनिक कला-1945 के पश्चात्	301-327
वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद	302
पोलार्क	303
हाफमन	304
डि कुनिग, रोश्को, क्लाइन	305
टोबी, स्टिल	305
दुब्युफे	306
वस्तुनिरपेक्ष प्रभाववाद	307
अनियन्त्रित कला	308
हाट्टुंग	308
श्लाइडेर, सुलाज	308
इटालियन नवचित्रकार	309
स्पेन के नवचित्रकार	310
कोन्ना मंडल	311
प्रत्यक्ष कला, आल्बेसँ	312
माक्स बिल	313
मॅन्नेलि	313
संकलन	314
घटनाएं, वातावरण	315
पाँप कला	315
नवयथार्थवाद	318
नेत्रीय कला व बासारेली	320
रंगक्षेत्रीय चित्रण	321
कोठार-किनार-चित्रण	322
क्रमबद्ध चित्रण	323
आकारित पट	323
मनोवर्धक कला	324

	अक्षरवाद	324
	कॉम्प्युटर कला	325
17.	आधुनिक कला-1965 के पश्चात्	328-339
	स्थल-विशिष्ट-शिल्प	331
	बाह्य लेखाचित्र	332
	कला व यंत्र	333
	प्रत्ययवाद एक दर्शन	336
18.	भारत व आधुनिक कला	340-358
	पुनरुत्थान शैली	341
	भवनीद्रनाथ टैगोर	342
	रवीन्द्रनाथ टैगोर	244
	अमृता शेरगिल	346
	यामिनी राय	348
	उपसंहार	359-366
	चित्र संग्रह	
	टिप्पणियां,	1-13
	पारिभाषिक शब्दावली	14-23
	विशेष नामावली	24-52
	अभ्यसनीय ग्रन्थ	53-55

वैज्ञानिक जीवन

प्राधुनिक कला का इतिहास मुख्य रूप से प्राधुनिक कलाकारों के कलासंबन्धी दृष्टिकोणों में हुए परिवर्तनों का इतिहास है। जीवन के दार्शनिक मूल्यों में परिवर्तन होते ही उसका जीवन के विभिन्न क्षेत्रों पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक था व कलाक्षेत्र इसमें अपवाद नहीं हो सकता था। उन्नीसवीं सदी के प्रारम्भ से परम्परागत सामाजिक व धार्मिक निष्ठाएँ टूट रही थी, व प्राधुनिक दर्शन की स्वीकृतियों में मानव का स्वतन्त्र, स्वयंपूर्ण व बहुरङ्गी व्यक्तित्व, उसकी मनोवैज्ञानिक चिकित्सा एवं ऐंद्रिक अनुभूतियों के पीछे छिपे हुए रहस्य की खोज ये तत्त्व बाह्य उद्देश्यों के बन्धनों से मुक्त होकर कार्यान्वित हो रहे थे। जबतक प्राधुनिक सर्जनात्मक कलाकृति का दर्शक स्वयं को इन तत्त्वों के प्रति जागृत नहीं पायेगा तबतक वह उस कलाकृति का भावोत्कट रसग्रहण करने में सफल नहीं होगा।

कलाकार का व्यक्तित्व स्वतन्त्र होते ही सर्जनक्षेत्र में कलाकार की आत्मिक अभिव्यक्ति व विशुद्ध सौन्दर्य की खोज के बीच द्वन्द्व शुरू हुआ; ऐसी द्वन्द्वात्मक प्रवस्था में प्राधुनिक कला गतिमान हो गयी व उसके विभिन्न पहलू रूपायित हुए।

प्राधुनिक कला के विरोधियों के साधारणतः दो वर्ग पाये जाते हैं, एक वर्ग प्राधुनिक कला को तांत्रिक व दुर्बोध समझ कर उसके बारे में विचार ही नहीं करता तो दूसरा वर्ग ऐसे दर्शकों का है जो उसको पाखंड या विकृतिजनित मान कर उसकी निन्दा करने को उद्यत होता है।

सामान्य दर्शक चित्रकला को वास्तव सृष्टि को प्रतिरूपायित करने का माधन-मात्र समझता है व जब वह इस दृष्टिकोण को लेकर प्राधुनिक कलाकृति का रसग्रहण करना चाहता है तब उसमें असफल होता है। सामान्य दर्शक के इस दृष्टिकोण को मुद्द बचाने का कार्य मुख्य रूप से योरपीय पुनर्जागरण-काल से अपनाये गये वैज्ञानिक दृष्टिकोण ने किया। जब पुनर्जागरणकाल से कलाकार ने वैज्ञानिक ढंग से अपनी अंकनपद्धतियों में संशोधन शुरू किया तब कला की धार्मिक अभिव्यक्ति कमजोर होकर उसको भौतिक रूप प्राप्त हुआ। भौतिक सौन्दर्य के प्रति प्राकृत दर्शक के लिए कलाकृति में वास्तव सृष्टि की सच्ची प्रतिकृति होना कलाकृति की श्रेष्ठता का मापदण्ड बन गया। प्राधुनिक कलाकृति के रसग्रहण के लिए यह अनिवार्य है कि दर्शक इस पूर्वग्रहदूषित दृष्टिकोण को त्यागे।

प्राधुनिक कला का अध्ययन करने समय 'प्राधुनिक' शब्द को केवल काल-निर्देशक मानना भ्रममूल होगा। वस्तुनिरपेक्ष सौन्दर्य, आत्मिक अनुभूति, प्रतिपद्यार्थ कल्पना आदि कलातर्गत सर्जनशील तत्त्वों का स्पष्ट व विशुद्ध रूप प्राधुनिक कला

की जिन कलाशैलियों में दृष्टिगोचर हो गया है उन सभी कलाशैलियों को प्राधुनिक कला में सम्मिलित करते हैं, अर्थात् ये सभी तत्त्व सर्जनप्रवृत्ति के अविभाज्य अंग होने के कारण न्यून-अधिक मात्रा में प्राचीन, मध्ययुगीन एवं समकालीन सभी कलाशैलियों में विद्यमान होते-है। 1-20 से 30 सहस्र वर्ष पूर्व की वन्य मानव की कला में ये तत्त्व इतने स्पष्ट रूप से प्रकट हैं कि देखने में यह कला प्राधुनिक कला के काफी समरूप बन गयी है व इसी कारण प्रसिद्ध कलासमीक्षक हर्बर्ट रीड ने लिखा है कि "प्राधुनिक कला तीस सहस्र वर्ष प्राचीन है।" लोककला एवं बालचित्रकला में भी मूल सर्जनशील तत्वों का बहुत ही स्वाभाविक विकास होता है। प्राधुनिक कला का अध्ययन करते समय हम देखेंगे कि उपर्युक्त कलाओं से प्राधुनिक कलाकारों को अपरिमित प्रेरणा मिली है। वन्य मानव की कला, लोककला व बालचित्रकला से प्राधुनिक कला इस विचार से भिन्न है कि, प्राधुनिक कला रूपातंगत तत्वों के शास्त्रीय अध्ययन का परिणाम है, या कलाकार की व्यक्तिगत भावनाओं की अभिव्यक्ति है या उसमें कलाकार द्वारा की गयी आंतरिक सत्य की खोज है; किन्तु इन कलाओं में जो प्राधुनिक कला के समान गुण दृष्टिगोचर हैं वे पूर्णतया सर्जनक्रिया की स्वाभाविकता से निम्न हुए हैं। प्राधुनिक कला का बाह्य उद्देश्य नहीं होता जबकि ये कलाएँ बाह्य उद्देश्य से प्रेरित होती हैं।

समकालीन नैसर्गिकतावादी कला कालमान की दृष्टि में प्राधुनिक होते हुए भी उसको प्राधुनिक कला में समाविष्ट नहीं किया जा सकता क्योंकि वह बाह्य उद्देश्य से सीमित है। बिजाटाइन कला, अजन्ता की कला, राजपूत कला व जैन पुस्तकचित्रण कला प्राधुनिक चित्रकला के अन्तर्गत नहीं होते हुए भी उन प्राचीन धार्मिक कलाओं में कला के मूलधार सर्जनतत्त्व इनकी प्रकृत मात्रा में प्रकट हुए हैं कि दर्शक आश्चर्य करता है। ये कलाशैलियाँ प्राधुनिक कला के तत्त्विकों के अनुसार उत्कृष्ट मानी जाती हैं यद्यपि उनकी निमित्त के लिए प्राचीन कलाकारों ने किस प्रकार शास्त्रीय अध्ययन किया इसके कोई प्रमाण नहीं मिलते। किन्तु एक सत्य अवश्य चिंतनीय है कि जिन कलातत्वों व सर्जनात्मक सहज प्रवृत्तियों को प्राचीन कलाकारों ने साधन के रूप में अपनाया वे प्राधुनिक कलाकार के साध्य बन गये हैं। किसी भी बाह्य ध्येय पर श्रद्धा न होने के कारण आंतरिक व्यक्तित्व की स्वयंपूर्ण अनुभूति व जड़ सौन्दर्य के मृगजल की प्राप्ति के लिये अधिक प्रयत्न प्राधुनिक कलाकार की कलानिर्मिति के कार्यकारण हो बैठे हैं। अनुभूति की अपरिपक्वता के कारण हो या काल-परिवर्तनजनित किसी कारण से ही, प्राधुनिक कलाकार के विचारों में इतनी आत्यंतिकता आ गयी है कि कलाकार का व्यक्तित्व व चिरन्तन तत्त्व—जिसमें शायद ही कोई प्राधुनिक कलाकार विश्वास करता होगा—का सम्बन्ध पूर्ण रूप में टूट गया है। इसके कारण है आत्मिक अनुभूति पर श्रद्धा व उसके परिणामस्वरूप उम दिशा में प्रयत्नशीलता का अभाव। हो सकता है कि इसके लिये बदली हुई परिस्थिति मूलभूत कारण हो जिसमें प्राधुनिक भौतिक सुखसाधनों के

पीछे भागते हुए मानव को आत्मिक शांति के बारे में विचार तक करने को न समय है, न इच्छा, न उसकी प्राप्ति के लिये प्रयत्न करने की सामर्थ्य। आधुनिक मानव का पुनश्च, धर्म व शाश्वत मूल्यों के प्रति श्रद्धायुक्त होना अशक्यप्राय है। मूलभूत प्रश्न यह है कि क्या आधुनिक कलाकार एव मानव, अपने भिन्न मार्ग से चाहे क्यों न हो, जीवन के अन्तिम सत्य का साक्षात्कार कर पायेगा? क्योंकि मानव कितना भी अधार्मिक हुआ हो उसकी जीवन के आंतरिक रहस्यों के प्रति स्वाभाविक जिज्ञासा किंचिदपि कम नहीं हुई है व जब तक वह पशु स्तर तक नहीं पहुँचता तब तक उसकी यह तटस्थ नष्ट नहीं हो सकती। विश्वास है कि सत्य का दर्शन उन्ही कलाकारों को हो सकता है जो कि स्वयं दार्शनिक होकर अपनी आत्मिक अनुभूति द्वारा जीवन के छिपे हुए रहस्य की खोज में सर्जन-कार्य करते रहते हैं व जिनकी कला उपासना रूप होती है केवल व्यवसाय रूप नहीं।

कला मानवनिर्मित है, और मानव की निर्मिति को मानव के सम्पूर्ण जीवन से कैसे पृथक् किया जा सकता है। वृक्ष की जड़, तना, शाखा, पत्ता, फूल या फल के जन्म, विकास व कार्य का वृक्ष की कल्पना के बिना पृथक् ज्ञान असम्भव है। मानव की कला, विज्ञान, व्यवहार व कृति को मानव के जीवन से ही अर्थ प्राप्त होता है। सभी एक विशाल पुरुष के अंग हैं। अर्थात् आधुनिक कला के अध्ययन के लिये प्रथम यह समझ कर चलना आवश्यक है कि आधुनिक कला आधुनिक मानव की कला है। आधुनिक जीवन जितना जटिल है उतनी ही आधुनिक कला जटिल है। अतः उसमें भिन्न व परस्पर विरोधी प्रवाह होने के कारण उसकी सरल व निर्णायक परिभाषा करना असम्भव है। उसके अन्तर्गत सभी प्रवाह अन्तिम सत्य की ओर गतिमान हैं।

प्रारम्भ में ही आधुनिक कला की सारासार-चिकित्सा या तत्त्व-विवेक करने में कोई फल प्राप्ति नहीं होगी, किन्तु उसकी प्रमुख विशेषताओं से यदि पूर्व-परिचय कराया जाय तो वह अध्ययन में अवश्य सहायक होगा।

19वीं सदी के करीब धर्म, राजा एव धनिक वर्ग का आश्रय नष्ट होने से कलाकार बाह्य बंधनों से अधिकशतः मुक्त होकर स्वतन्त्र विचार-से कलानिर्मिति करने लगा। 'कला के लिए कला'² उसका ध्येयवाक्य बन गया व अपनी कलाकृतियों में सौन्दर्यात्मक गुणों का अधिक से अधिक विकास करने में या कला को आत्मिक अभिव्यक्ति का साधन मात्र समझने में वह सफलता मानने लगा। चित्रविषय का महत्त्व कम होता गया। कलाकार ने अनुभव किया कि कलातर्गत गुणों के विकास का या कलाकार की आत्मिक अभिव्यक्ति का विषय के परिणामकारक चित्रण से समन्वय टुटकर है; विषय का होना उसमें बाधा डालता है। धीरे-धीरे उसने विषय को कला से पूर्णतया हटा कर वस्तुनिरपेक्ष कलाकृतियों का निर्माण आरम्भ किया।

इस प्रकार दृष्टिकोण में आमूल परिवर्तन होते ही अपने नये उद्देश्यों की पूर्ति के हेतु कलाकारों ने सशोषण वृत्ति से कला की चिकित्सा शुरू की। कलाकार

के स्वतन्त्र विचारों एवं अनुभूतियों का दर्शन आधुनिक कला का महत्त्वपूर्ण अंग बन गया। कला के आंतरिक स्वरूप के सत्यान्वेषण में दर्शनशास्त्र, मनोविज्ञान, पदाप-विज्ञान आदि विषयों का अध्ययन अनिवार्य हो गया। धार्मिक, राष्ट्रीय, सामाजिक तथा अन्य सीमित विचारों को गौण स्थान प्राप्त हुआ व कला में मूलगामी दृष्टिकोण अपनाने से भिन्न देशों के कलाकार एक-दूसरे के अधिक निकट आ गये। आधुनिक कला का इतिहास पढ़ते समय हम स्पष्ट रूप से देखेंगे कि आधुनिक कला को जापानी, चीनी, अफ्रीकी व भारतीय कलाओं से बहुत प्रेरणा मिली है। इसके विपरीत समकालीन एशियाई कलाकार योरोपीय व अमरीकी आधुनिक कला के सिद्धान्तों व अरुणपद्धतियों का अध्ययन करके कलानिर्मिति करने में सफलता मानते हैं। यातायात के सुलभ व वेगवान साधनों ने इस आदान-प्रदान में अपूर्व योगदान किया है।

प्रकृति के विरोधाभास के तत्त्व को हम आधुनिक कला के संदर्भ में भी अनुभव करते हैं। कलासम्बन्धी सिद्धान्त व वैचारिक चर्चाएँ बढ़ने से कला को सरल व शास्त्रशुद्ध रूप प्राप्त होने के बजाय वह अत्यधिक दुर्बोध व गूढ़ बनती गयी व उसमें कल्पनातीत विविधता आ गयी। प्रत्येक आधुनिक कलाकार अपने व्यक्तित्व के अनुरूप कलानिर्मिति करने लगा व कला में वैचित्र्य आ गया। बीमवीं सदी के मध्य तक कला को हुस्ताक्षर का महत्त्व प्राप्त होकर कलाकृतियाँ व्यक्तित्व-निर्देशक बन गयीं। धीरे-धीरे कला का प्रतीकात्मक महत्त्व नष्ट हो गया। इस सम्बन्ध में पिकामो का कथन "आजकल कोई कलाकृतियाँ नहीं है, केवल कलाकार ही कलाकार है" समकालीन कला पर प्रकाश डालता है। ऐसी परिस्थिति में आधुनिक कला की कोई परिभाषा असम्भव है। इससे तो उसकी अङ्गीकार-सूचक एवं निर्घेदात्मक विशेषताओं को ध्यान में रख कर उसके इतिहास का परिशीलन करना अधिक उपयुक्त है।

सुविधा के विचार में आधुनिक कला को तीन प्रमुख प्रवाहों में विभाजित किया जा सकता है। पहले कलाप्रवाह में कलाकृति के वस्तुनिरपेक्ष रूप का विचार प्रधान है, दूसरे में कलाकार की आत्मिक अभिव्यक्ति पर बल दिया जाता है, और तीसरे में कलाकार के कल्पनाविलास को साकार किया जा सकता है। किन्तु इस बात को ध्यान में रखना आवश्यक है कि प्रत्येक कलाकृति में ये कलाप्रवाह न्यूनतम मात्रा में, सम्मिश्रण अवस्था में कार्यान्वित रहते हैं व कलाकृति का वर्गीकरण करने समय केवल इस बात का विचार किया जाता है कि उसमें कौनसा प्रवाह अधिक बलवत्तर है।

आधुनिक कलाकारों की तीन प्रमुख विचारधाराएँ हैं। पहली विचारधारा के अनुसार कलाकार वस्तु के बाह्य रूप के सादृश्य से प्रतीकात्मक दर्शन को अधिक मनन्द करता है, दूसरी के अनुसार वह अपनी कलाकृति को सामाजिक महत्त्व की निर्मिति मानने के बजाय आन्तरिक आवश्यकता की पूर्ति मानता है, और तीसरी के

अनुसार वह कलाकृति का मूल्यांकन या रसग्रहण करते समय उसके सौन्दर्यात्मक गुणों का विचार करता है व उसको सदेशात्मक महत्त्व नहीं देता ।

आधुनिक कला में जड़वाद को अत्यन्त महत्त्व प्राप्त हो गया है । जड़वादी दृष्टिकोण के कलाकार जड़ सौन्दर्य को ही सत्य की अनुभूति का मूलाधार मानते हैं, किन्तु इस अर्थ में निसर्ग के दृश्य सौन्दर्य का कलाकृति में प्रतिरूप दर्शन में अपर्याप्त एवं तुच्छ मानते हैं । इसके विपरीत कुछ आधुनिक कलाकार आतिरिक्त या अतमन की अनुभूति को ही सत्य के साक्षात्कार का एकमेव साधन मानते हैं किन्तु ये कलाकार ईश्वर, धर्म, मानवता, राष्ट्र, नीति वगैरह मानवनिर्मित मूल्यों को काल्पनिक-अतः असत्य मानते हैं व उनके प्रति अश्रद्धा है । कलाकार की सभी बन्धनों से पूर्ण रूप से मुक्त वैयक्तिक अनुभूतिमात्र उनकी आत्मिक अभिव्यक्ति का साधन है । रंग, रेखा, सतह आदि दृश्य कला के मूल तत्वों को तादात्म्यभाव से सचेत करके भावपूर्ण चित्रसृष्टि का निर्माण इन कलाकारों की साधना है ।

आधुनिक कला की सभी विचारधाराओं के अन्तर्गत कलाकार का विशुद्धतावादी दृष्टिकोण प्रेरणाभूत है । कलाकार की आत्मिक अनुभूति के अतिरिक्त विशुद्धता का कोई मापदण्ड नहीं होने के कारण आधुनिक कला में व्यक्तिवाद को आत्यंतिक स्वरूप प्राप्त हो गया है, अर्थात् बहुरंगी आधुनिक कला-सृष्टि में 'यो पच्छुद्धः स एव स.' की उक्ति चरितार्थ हो रही है ।

उपारनिर्दिष्ट विशेषताओं को ध्यान में रखकर यदि आधुनिक कला का अध्ययन किया जाये तो उसकी जटिलता कम होगी ।

आधुनिक कला को किस कालखंड से प्रारम्भ करना उचित है इस सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है व प्रत्येक इतिहासकार ने निजी धारणा के अनुसार प्रारम्भ किया है । इस सन्दर्भ में एक महत्त्वपूर्ण विचार की ओर ध्यान आकृष्ट करना होगा । कला में कोई आकस्मिक परिवर्तन नहीं होता । उसके लिये पोषक वातावरण का होना आवश्यक है, और जिसको हम आंतिकारी परिवर्तन समझते हैं उसका पूर्वगामी शैलियों से घनिष्ठ सम्बन्ध होता है । अर्थात् किसी भी कलाशैली का समुचित अध्ययन उसके पूर्व की कलाशैली के इतिहास का तुलनात्मक विचार किये बिना नहीं हो सकता ।

कला के इतिहास का अर्थ होता है कला के रूपों व अभिव्यक्ति की मूलभूत प्रेरणाओं में हुए परिवर्तनों का इतिहास । इन परिवर्तनों में प्रचलित कला एवं नवीन विचार ये दोनों सघर्ष में समान महत्त्व के पक्ष हैं । प्राचीन कलाशैलियों व विदेशी कलाओं का प्रभाव उनमें पर्याप्त सहायता करता है । कला का जन्म सौंदर्यानुभूति व भावनाओं में होता है, अतः प्रगति की कल्पना कला के इतिहास को लागू नहीं की जा सकती । कलासमीक्षक एरिक न्यूटन के अनुसार कला वास्तव के नैसर्गिक दृश्य रूप व काल्पनिक प्रतीकात्मक रूप के बीच घड़ी के सगर के समान झूलती रहती है । योरोपीय कला का इतिहास इस विधान की सत्यता का उद्बोधक

उदाहरण है। ग्रीक कला में ईसा के पूर्व की चौथी शताब्दी तक दृश्य रूप का पर्याप्त विकास हुआ। उसके पश्चात् छोटी शताब्दी से बिजान्टाइन कला में काल्पनिक आकारों द्वारा चित्रण प्रारम्भ हुआ जो पुनर्जागरण काल तक अविरत चलता रहा। पुनर्जागरण काल में ज्योतो, राफेल, माईकेल एन्जेलो, लिओनार्दो आदि कलाकारों ने वैज्ञानिक दृष्टिकोण अपनाया व अपने बौद्धिक आविष्कारों से कला को नैसर्गिक रूप प्रदान किया। 19वीं सदी तक उनके निर्दिष्ट मार्ग से कलाकारों ने निर्मित की। 19वीं सदी के अन्त में सेजान, मोर्ग्वे व वान गो ने कलाकारों के वैज्ञानिक नैसर्गिकवादी दृष्टिकोण को धक्का पहुँचाया व आधुनिक कला में फिर से काल्पनिक आकारों व प्रतीकात्मक रंग-संगति पर बल देकर चित्रण शुरू हुआ। अतः प्राचीन धार्मिक कलाशैलियों में व आधुनिक कला में यदि घनिष्ठ समानताएँ प्रतीत होती हैं तो उसमें कोई आश्चर्य नहीं है। आधुनिक कलाकारों ने इन कलाशैलियों से काफी प्रेरणा पायी है।

आधुनिक कला के जन्मदाता सेजान की कला से स्पष्ट है कि उन्होंने प्रचलित प्रभाववादी कला का गहरा अध्ययन करके, पूर्वगामी पुँसों की शास्त्रयुद्ध कला से प्रेरणा लेकर अपनी आधुनिक शैली को जन्म दिया। कला के रूप में परिवर्तन होने रहना कला को सचेत व प्रभावी रखने के विचार से वाञ्छनीय है। कला के इतिहास में समान रूप-कल्पनाएँ पुनरुज्जीवित होती हैं व कार्यकाल समाप्त होते ही नष्ट भी हो जाती है। पुँसों की कला राफेल से प्रभावित है तो आधुनिक कलाकार मोदिल्यानी की कलाशैली इटालियन कलाकार बोतिचेलि की कलाशैली से मिलती जुलती है। महान् कलाकारों में स्वतन्त्र प्रतिभा अवश्य होती है जो उनको बाह्य प्रभावों के ऊपर उठा कर स्वतन्त्र कलात्मक व्यक्तित्व प्रदान करती है। उसी के कारण उनका नाम कला के इतिहास में अमर होता है। किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि वे बाह्य प्रभावों के परे हैं।

उपरिनिर्दिष्ट कारणों का विचार करके इस पुस्तक में आधुनिक चित्रकला के इतिहास को प्रभाववाद व उसकी पृष्ठभूमि से प्रारम्भ किया गया है।

आधुनिक चित्रकला की पूर्वपीठिका

आधुनिक चित्रकला के इतिहास को प्रभाववाद से आरम्भ करने का प्रमुख कारण यह है कि आधुनिक चित्रकला की कुछ विशेषताएँ इतने स्पष्ट रूप से सर्वप्रथम प्रभाववाद में ही प्रतीत होती हैं। कला के क्षेत्र में पुरातनविरोधी शक्तियों से प्रकट रूप से सामना करने का क्रांतिकारी साहस प्रथम प्रभाववादी कलाकारों ने ही किया। प्रभाववाद के साथ कलाकारों की कला के प्रति धारणाओं में स्पष्ट परिवर्तन हो गया व उन्होंने स्वतन्त्र रूप से विचार करके निजी कला की दिशा को निर्धारित करने के कलाकार के अधिकार को प्रस्थापित किया। वे कला को केवल समाज-सेवा या अर्थार्जन का साधन मानने के बजाय आत्मिक अभिव्यक्ति का माध्यम मानने लगे व उनके लिये वैयक्तिक अनुभूति कलाकृतियों के कलात्मक गुणों की श्रेष्ठता का निर्णय करने का मापदण्ड बन गयी। कला के सन्ध में कलाकारों में आपसी वाद-विवाद होने लगे। समाजविमुख होकर कलाकारों ने अपनी निराली दुनियाँ बसायी जिसका 'कला के लिए कला' ध्येय बन गया।

प्रभाववाद के अध्ययन से पहले यदि हम उसके पूर्व की शताब्दी की कला का परिशीलन करेंगे तो प्रभाववाद का जन्म किस वातावरण में हुआ व उसके जन्म का श्रेय कहाँ तक उम परिस्थिति को है, इसका ज्ञान होगा। पूर्वगामी कलाओं के परिशीलन से अध्ययन के लिए आवश्यक तुलनात्मक दृष्टिकोण अपनायेंगे जिससे प्रभाववादी कला में कौन से नवीन, क्रांतिकारी तत्त्व थे, यह समझना सरल होगा।

अठ्ठारहवीं शताब्दी के मध्य तक फ्रान्स में किसी राष्ट्रीय महत्त्व की कला का निर्माण नहीं हुआ। ई० 1516 में फ्रान्सिस प्रथम ने लिओनार्दो दा विंची नाम के एक विख्यात इटालियन कलाकार को अपने दरबार में स्थान दिया। फ्रान्स में इटालियन, उच्च व पलेमिश चित्रों की बहुत माग थी। जार्ज द ला तुर, लोरे, पुसॅ व लुई ल नॅ को छोड़ फ्रान्स में कोई विश्वविख्यात चित्रकार नहीं हुए व इनमें से लोरे व पुसॅ ने इटली को अपना निवासस्थान बना लिया। जार्ज द ला तुर ने ईसा के जीवन की घटनाओं को, कृत्रिम छाया-प्रकाश का प्रभाव दिखाते हुए बड़ी कुशलता से चित्रित किया है जो मानवशरीरचित्रण एवं नैसर्गिकतावादी चित्रण के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। ल नॅ भाइयो ने किमान के जीवन को परिणामकारक यथार्थवादी शैली में चित्रित किया है। पुसॅ की कला पर राफेल का स्पष्ट प्रभाव है। पुसॅ को हम मौलिक प्रतिभा के कलाकार नहीं मान सकते, किंतु उन्होंने पुनर्जागरण-कालीन

उनकी नवशास्त्रीयतावाद के अनुयायी बनना पड़ा। राजनैतिक उथलपुथल के साथ दाविद् को पदभ्रष्ट भी होना पड़ा। 1804 में नेपोलियन के राज बनते ही राजप्रमुख दाविद् चित्रकार नियुक्त किये गये। अब चित्रकला, वास्तुकला, अंतःसज्जा, पोशाक, प्रचलन आदि सभी कलाओं में दाविद् के विचारानुसार परिवर्तन हुए। नवीन वातावरण पर प्राचीन रोमन कल्पनाओं की छाप स्पष्टतया दिखाई देने लगी। 'मादाम रेकामिय'⁴ जैसे व्यक्तिचित्र की पृष्ठभूमि से इस बात का प्रमाण मिलता है। नेपोलियन की अंतिम पराजय होते ही दाविद् फ्रान्स को छोड़ बेल्जियम गये जहाँ उनकी 1825 में ब्रुसेल्स में मृत्यु हुई। विषय के अनुसार दाविद् के चित्रों को दो वर्गों में बांटा जा सकता है। पहले वर्ग में उनके 'साक्रेटिस की मृत्यु',⁵ 'सेबाइन्स पर बलात्कार',⁶ 'ब्रूटस के पुत्रों के शवों का दहन' जैसे प्रसिद्ध चित्र आते हैं, जिनके विषय रोमन व ग्रीक हैं, ये चित्र निश्चित ही कुशलतापूर्ण हैं किन्तु विषय-चयन के कारण कुछ अनोखे बन गये हैं। दूसरे वर्ग में 'मारा की मृत्यु', 'गैत की महिलाएँ'⁷ आदि चित्र आते हैं जिनके विषय समकालीन हैं व जो दर्शन में अत्रिक वास्तविक बन गये हैं।

दाविद् के पश्चात् चित्रकार 'ग्वेरे' ने दाविद् का अनुकरण करके नवशास्त्रीयतावाद को जीवित रखा। फ्रान्स्वान ग्रे (1771-1835) दाविद् के शिष्य थे। उनके आरम्भ के चित्रों में दाविद् का अनुकरण है किन्तु कुछ समय तक उन्होंने रवेन्स के प्रभाव में आकर ऐसे चित्र बनाये जो नवशास्त्रीयतावाद के अंतर्गत नहीं आते। ग्रे ने अपनी आयु के अंतिम 15 वर्ष तक दाविद् के सिद्धान्तों का कट्टरता से पालन किया व वे अपने शिष्यों को भी उसी तरह चित्रण करने का उपदेश करते थे। वे कहा करते "यह मेरा कहना नहीं है बल्कि दाविद् का आदेश है"। नवशास्त्रीयतावादी चित्रकारों में रेन्थो, जेरार, प्रुदा व अंग्र प्रमुख थे जिन में से अंग्र सब से विख्यात हुए। इन चित्रकारों की भी नवशास्त्रीयतावाद पर वह विगुड़ निष्ठा नहीं थी जो दाविद् चाहते थे। वैसे 1808 से ही दाविद् कहने लगे थे "मैंने चित्रकारों के लिये जो मार्ग निश्चित किया है वह बड़ा कष्टप्रद है व फ्रेंच चित्रकार उस दिशा में अधिक समय तक मार्गक्रमण नहीं कर पायेंगे।

रोमासवाद

नवशास्त्रीयतावाद का प्रमुख दोष था तर्ककठोरता; उसमें मानवता व समाज के यथायं रूप को कोई स्थान नहीं था। समाज में वैचारिक जागृति बढ़ती जा रही थी व कलाकारों के लिये आवश्यक था कि वह बदलते हुए सामाजिक एवं राजनैतिक वातावरण के अनुकूल दृष्टिकोण अपनाएँ। दाविद् कहते थे "कला का आधार तर्क होना चाहिये" किन्तु शायद वे इस फ्रेंच कहावन को भूल गये थे कि 'दिल के भी कुछ अपने तर्क होते हैं जिनका तर्कशास्त्र द्वारा ज्ञान नहीं हो सकता'। इसमें कोई सदेह नहीं है कि कलाकृति को सामर्थ्यान्वृत्त रूप व अभिव्यक्ति प्रदान करने का एक साधन तर्क है किन्तु कलाकृति का जन्म भावना में होता है व भावनाओं

से ही कलाकृति में चैतन्य आता है। महान् कलाकृति के सर्जन में भावना व बुद्धि दोनों का सहयोग आवश्यक है। अतः दाविद् के शिष्यों की नवशास्त्रीयतावाद पर विशेष निष्ठा नहीं रही, इमें कोई आश्चर्य नहीं है। 18वीं सदी के फ्रेंच समाज में नव-शास्त्रीयतावाद लोकप्रिय होने का मुख्य कारण था समकालीन फ्रेंच समाज का सामाजिक, राजनैतिक एवं वैयक्तिक जीवन के प्रति परंपरागत तार्किक दृष्टिकोण। किन्तु 18वीं सदी के मध्य में एक महान् दार्शनिक ने फ्रान्स में अपने क्रान्तिकारी विचारों का प्रसार आरंभ किया जिससे परंपरागत दृष्टिकोण को धक्का पहुँचा। ये दार्शनिक थे जेम्स जाक रूसो (1712-1778)। इनके विचार से मानव में जन्मतः कोई बुराईयाँ नहीं होती व संसार में सुख व शांति की प्रस्थापना के लिए आवश्यक है कि मानव-जीवन का विकास स्वाभाविकता से हो—परंपरागत विचारों व आदर्शों को सामने रखने से नैसर्गिक प्रवृत्तियों पर दबाव आकर मानव के सर्जन-शील व्यक्तित्व का विकास नहीं होता, परंपरागत विचारों पर अंधश्रद्धा होने से संघर्ष बढ़ता है व अशांति का वातावरण फैलता है।

कलाक्षेत्र में परंपरागत आदर्शों को ठुकरा कर नैसर्गिक भावनाओं द्वारा कलानिर्मिति करने का कार्य रोमांसवादी कलाकारों ने शुरू किया जो रूसो के उपर्युक्त सिद्धांतों के अनुरूप था।

कला के इतिहास के अध्ययन से हम एक कलामंडी सत्य से परिचित होते हैं कि कला की कभी पूर्णत्व की अवस्था होती ही नहीं। पूर्णत्व के लिये प्रयत्नशील रहने की मानवप्रवृत्ति के अनुसार कलाकार किसी काल में शास्त्रीय नियमों का कठोर पालन करके कलानिर्माण करता है तो उस काल के पश्चात् वह नियमों को तोड़ कर स्वतंत्र बुद्धि से कलानिर्मिति करता है। फ्रेंच कला में नवशास्त्रीयतावाद के स्थान पर रोमांसवाद का संपन्न होना इस सत्य का परिचायक है। रोमांसवादियों का विचार था कि केवल बुद्धिनिष्ठ व नियमबद्ध होने से कला की चेतना नष्ट हो जाती है व उसका विकास नहीं हो पाता। अतः उन्होंने निर्भीक होकर स्वतंत्र विचार से कलानिर्माण करने का निश्चय किया। उनका विश्वास था कि अपने उद्दिष्ट की प्राप्ति भावनाओं पर निर्भर रह कर चित्रण करने से ही हो सकती है। भावनाओं को जागृत करने के उद्देश्य से उन्होंने कल्पित कथाओं, साहित्यिक घटनाओं व परिकथाओं को चित्रित करना सयुक्तक माना। दाविद् के अनुयायी जिरोदे व ग्रो के चित्रों में रोमांसवाद के कुछ तत्त्वों को अगतः जरूरी देखते हैं किन्तु रोमांसवाद को स्पष्ट रूप देने का श्रेय जेरिको को ही है।

सैमोदोर जेरिको (1791-1824)

1819 में जेरिको ने अपना चित्र 'मेडुसा का बेड़ा'⁸ फ्रेंच राष्ट्रीय कला भवन में प्रदर्शित किया। नवशास्त्रीयतावाद के लिए दाविद् के चित्र 'होरेशिया का प्रणु' का जो महत्त्व था वही महत्त्व रोमांसवाद के लिये 'मेडुसा का बेड़ा' का था। इस चित्र के जरिये जेरिको ने मेडुसा जहाज के अधिकारियों को दोषी ठहरा कर

उनकी भर्त्सना की है। यह जहाज 1818 में अश्रीवा के किनारे से कुछ दूर समुद्र में दुर्घटनाग्रस्त हुआ था जब उसके अधिकारियों ने जहाज के सौ से अधिक यात्रियों को छोटे से बड़े पर उतार कर उन्हें अपने भाग्य के हवाले छोड़ दिया। उनमें से केवल 15 आदमी जीवित रहे व बाकी सब या तो भूख में या पागल होकर मर गये। बचे हुए आदमियों को एक अन्य जहाज ने देखा और वह उनको किनारे पर ले आया। इस प्रत्यक्ष घटना का चित्रण करने के हेतु जेरिको ने दुर्घटना से बचे हुए व्यक्तियों को प्रत्यक्ष देख कर चित्रित किया, जहाज के छाती से बड़े का नमूना बनवाया व स्थान-लयो में जाकर मृत्युशय्या पर आसीन आदमियों के व लाशों के चित्र खींचे। उसी उद्देश्य से उन्होंने पागलखाने में जाकर बड़ा के पागल निवासियों के कई रेखाचित्र खींचे। कहा जाता है कि जेरिको ने अध्ययन के हेतु घर में भी लाशें रखी थी जिसपर पड़ोसियों ने उनके खिलाफ शिकायतें की। 'भेदुआ का बेटा' में कुछ ऐसी विशेषताएं हैं जिनसे वह नवशास्त्रीयतावादी चित्र से बिल्कुल भिन्न प्रतीत होता है। रोमासवाद का यह सर्वप्रथम चित्र माना गया है। इस चित्र में जेरिको ने मानव-शरीरों को ग्रीक आदर्श के अनुसार बनाने के बजाय स्वप्न की भांति गतिपूर्ण रेखाओं से अंकित किया है, रंगों का प्रयोग परम्परागत सिद्धांतों का पालन करके करने के बजाय घटना के कारुण्यपूर्ण भावप्रदर्शन का लक्ष्य सामने रखकर किया है व इन विचारों से रगयोजना पर इटालियन चित्रकार कारावाज्जो का अनुसरण किया है। बड़े के व्यक्तियों के चेहरों के भाव एवं सम्पूर्ण अवस्था अत्यन्त दयनीय दिखाई है। चित्रसंयोजन में तिरछी रेखाओं का अनोखा प्रयोग करके मानवाकृतियों को सचेत बनाया है व नव शास्त्रीयतावाद के सम्मितियुक्त चित्रसंयोजन के नियमों को समाप्त कर दिया है। मानवशरीरों का ऊबड़ताबड़ चित्रित करके उनकी कारण अवस्था का परिणामकारक दर्शन कराया है जो विचार नवशास्त्रीयतावादी चित्रकार के मन में कभी नहीं आ सकता था। तूलिकासंचालन व अकन पद्धति में अनोखा जोश है जिसका नवशास्त्रीयतावाद में अभाव था। जेरिको के इस चित्र को प्रतिष्ठित कलाकारों व कला समीक्षकों ने कटु आलोचना की, किंतु उस कहणाजनक मृत्यु घटना का प्रत्यक्ष चित्रण देखने के लिये दर्शकों ने भीड़ की। निराश होकर जेरिको इंग्लैंड चले गये जहाँ उनको इस चित्र की प्रदर्शनी से काफी आमदनी हुई। इस प्रकार रोमासवादी कला का आरम्भिक प्रचार उसके कलात्मक गुणों के आकर्षण से होने के बजाय चित्रित की गयी घटना के प्रासंगिक महत्त्व की वजह से हुआ।

रोमासवाद 'रोमाटिज्म' शब्द का अनुवाद है जिसकी उत्पत्ति फ्रेंच शब्द 'रोमा' से हुई है (रोमा = कथा)। रोमासवादी चित्रकारों ने विषय के रूप में साहित्यिक कथाओं व रोमांचकारी घटनाओं को चुना। चित्र को भावस्पर्शी बनाने के उद्देश्य से वे चमकीले रंगों का प्रयोग करते, तयपूर्ण रेखांकन करते व संयोजन, दूरदृश्य लघुता, संतुलन, अकनपद्धति वगैरह कला के अंगों का अतिरिक्त प्रयोग करते। एक तरह से रोमासवाद पथार्यवाद का कल्पना की सहायता से किया गया

प्रतिशयात्मक रूप था। अतः रोमासवाद के पश्चात् यथार्थवाद का आगमन कोई दूर नहीं था।

इंग्लैंड जाने से पहले जेरिको ने निश्चय किया था कि वे पुन तूलिज़ को हाथ में नहीं उठायेंगे किन्तु उनको जीवन में कला से अधिक प्रिय कुछ भी नहीं था व उसके बिना वे जीवित नहीं रह सकते थे। इंग्लैंड के तीन साल के निवास में उन्होंने घोड़ों व जानवरों के कई चित्र बनाये। इंग्लैंड में उनकी ख्यातनाम प्रकृति-चित्रकार जॉन कॉन्स्टेबल के चित्र देखने का अवसर प्राप्त हुआ। विणुद्ध व चमकीले रंगों के प्रयोगों द्वारा कॉन्स्टेबल परम्परागत भूरे रंगों से प्रचुर व निस्तेज रंगकन पद्धति में परिवर्तन लाना चाहते थे जिसका इंग्लैंड में चित्रकारों व कलासमीक्षकों ने कड़ा विरोध किया। कॉन्स्टेबल की रंगकन पद्धति से जेरिको बहुत प्रभावित हुए तथा प्राकृतिक स्थानों पर जाकर भिन्न वातावरण व प्रकाश से परिवेष्टित प्रकृति की भिन्न अवस्थाओं का निरीक्षण करके प्रत्यक्ष चित्रण करने की कॉन्स्टेबल की पद्धति उनको बहुत पसंद आयी। फ्रान्स लौटने पर जेरिको ने कॉन्स्टेबल के चित्रों की प्रशंसा की व 1824 की फ्रेंच राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में कॉन्स्टेबल के तीन चित्र प्रदर्शित हुए। फ्रान्स में जेरिको ने पागलखाने के निवासियों के कुछ व्यक्तिचित्र बनाये जिनमें से 'पामल हत्यारा' बहुत प्रभावपूर्ण व प्रसिद्ध चित्र है। घोड़े पर से गिरने से जेरिको की 33वें साल में मृत्यु हुई।

ओजेन देलाक्रा (1799-1863)

जेरिको ने रोमासवाद को प्रारम्भ किया परन्तु उसमें चेतना डाल कर सामर्थ्यशाली बनाने का श्रेय ओजेन देलाक्रा को है। अतः रोमासवादी चित्रकारों में देलाक्रा को सर्वश्रेष्ठ माना जाता है। विद्यार्थी अवस्था में देलाक्रा जेरिको को अपना प्रेरणास्थान मानते थे यद्यपि जेरिको उनसे केवल आठ माल बड़े थे। देलाक्रा प्रयोगशील स्वभाव के थे व निष्कर्षों द्वारा सैद्धांतिक खोज में मग्न रहते थे। उन्होंने अपने कलासम्बन्धी निष्कर्षों को पुस्तकरूप में प्रकाशित किया जिसका भावी—विशेषतया प्रभाववादी—चित्रकारों को अत्यन्त लाभ हुआ। उनकी कला में भावना-विलास के अतिरिक्त बौद्धिक सामर्थ्य भी है। देलाक्रा की कला में वह उन्मुक्तता नहीं है जो रोमासवाद में अपेक्षित है। देलाक्रा स्वयं को शास्त्रगुद्ध कला का सच्चा अनुयायी मानते थे किन्तु वे उन चित्रकारों से घृणा करते थे जो उनकी दृष्टि से पुरानी कला का प्रधानुकरण करते थे। शास्त्रनिष्ठ चित्रकार होते हुए उनकी कला-कृतियों में ऐसा अनोखा जोश है कि उनको रोमासवादी कला में समाविष्ट किया गया है व कला के इतिहास में देलाक्रा को रोमासवाद के प्रणेता का स्थान दिया गया है। देलाक्रा की कला अन्य रोमासवादी चित्रकारों को आदर्शवत् थी। देलाक्रा की कला से यही सिद्ध होता है कि सच्चे कलाकार की कला वर्गीकरण के परे होती है। रोमासवादी कला के प्रणेता माने गये देलाक्रा के चित्रों में दोरो, घोड़ों, अरबों आदि विषयों का केवल भावपूर्ण सज्जन ही नहीं है बल्कि उनमें साहसी मानवों के जीवन

का गहरा निरीक्षण एव कला के मूल तत्वों की खोज भी है। नवशास्त्रीयतावादी चित्रकार दाविद् की कला के समान देलाक्रा की कला गहरे अध्ययन का परिपाक है, केवल उन्मुक्त अंकन नहीं। उनके इधर-उधर अध्यवस्थित ढंग से लगाये गये रंगों में व तूलिका संचालन में सहेतुकता है, विरोधयुक्त चमकीली रंगसंगति के पीछे पूर्व-नियोजन है। देलाक्रा की कला में प्रतीत यह विरोधाभास कला के इतिहास में प्रत्येक महान् कलाकार की कला में अनुभव किया जाता है। अतः कला का वर्गीकरण केवल अध्ययन को सरल बनाने के उद्देश्य से किया जाना चाहिये; इसके अतिरिक्त उसका न कोई महत्त्व है न कोई सत्यार्थ। कला का मजंन इतना जटिल है कि विश्लेषण से उसको ज्ञान-मुलभ बनाना असंभव है, उसका साक्षात्कार प्रत्यक्ष अनुभूति द्वारा ही हो सकता है।

देलाक्रा को प्रारम्भिक यश उनके चित्र 'यमलोक में दाते व वॉजल'¹⁰ से मिला जब उनकी आयु पच्चीस साल की थी। जेरिको की भाँति देलाक्रा धारम्भ में रुवेन्स व माइकेल एंजेलो से प्रभावित थे जिसका प्रमाण उनके उपर्युक्त चित्र में मिलता है। यह चित्र 1822 की फ्रेंच राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में रखा गया। देलाक्रा के गुरु ग्वेरेँ को यह चित्र बिल्कुल पसन्द नहीं था और उन्होंने देलाक्रा को यह चित्र प्रदर्शित न करने की सलाह दी थी। परन्तु उस साल की राष्ट्रीय प्रदर्शनी की कार्यकारिणी के एक सदस्य को उस चित्र से इतने मोहित हुए कि उन्होंने कहा "रुवेन्स ने फिर जन्म लिया है", और चित्र को अपने खर्च से मढ़वाया, क्योंकि देलाक्रा के पास मढ़वाने के लिये पैसा नहीं था। इस चित्र की दर्शकों व आलोचकों ने निंदा की परन्तु फ्रेंच सरकार ने उसको खरीदा। इस घटना के पीछे जरूर कोई रहस्य था। माना जाता है कि देलाक्रा फान्स के विदेशमन्त्री तालेरों की अर्न्तिक सम्बन्ध से पैदा हुई सत्तान थे व इसी कारण उनको प्रोत्साहित करने के हेतु उनका चित्र खरीदा गया। तालेरों ने इस बात को चतुराई से छिपाये रखा और गुप्त रूप में वे देलाक्रा को सरकारी सहायता दिलाने रहे। विरोध के बावजूद देलाक्रा के चित्र राष्ट्रीय प्रदर्शनियों में स्वीकृत होते गये, फ्रेंच सरकार उनको खरीदती रही व उनको सरकारी भवनों में भित्तिचित्र बनाने का कार्य मिलता रहा। दो साल बाद देलाक्रा ने अपना विख्यात चित्र 'शिघ्रो में मानव-संहार'¹¹ राष्ट्रीय प्रदर्शनी में रखा। इस चित्र की पहले से भी अधिक निंदा हुई। चित्रकार को—जो देलाक्रा के चित्र 'यमलोक में दाते व वॉजल' से बहुत प्रभावित हुए थे—को भी यह चित्र बिल्कुल पसंद नहीं आया व उन्होंने चित्र का नामकरण किया 'चित्रकला का संहार'¹²। सर्वसाधारण दर्शकों व आलोचकों ने इस चित्र की इस वजह से निंदा की थी कि चित्र के विषय को समकालीन इतिहास से चुना था जबकि प्रचलित विचारधारा के अनुसार कला का विषय पौराणिक या प्रादर्शवादी ही हो सकता था। शो व अन्य आलोचकों के विरोध का कारण भिन्न था; उनके विचारों के अनुसार उस चित्र में देलाक्रा के किये गये रंगों का प्रयोग नियमहीन एव रंगांकन-पद्धति बेढंगी थी। वास्तव में इस

चित्र को प्रदर्शनी में रखने के लिये भेजते समय देलाक्रा ने उसको अपनी अभ्यस्त पद्धति से ही बनाया था किन्तु बीच में उन्होंने प्रदर्शनी के लिये आये हुए इंग्लिश चित्रकार कॉन्स्टेबल के चित्र 'चारे की गाड़ी'¹³ को देखा व उससे वे इतने प्रभावित हुए कि उन्होंने अपने चित्र 'शिम्पों में मानवसंहार' के रगाकन में प्रदर्शनी के उद्घाटन से पहले परिवर्तन किया, जो वे प्रदर्शनी के नियमानुसार कर सकते थे। कॉन्स्टेबल ने अपने चित्र में भिन्न रंगों को मिश्रित करके लगाने के बजाय उनका पृथक् अंकन किया था जबकि प्रचलित पद्धति के अनुसार भिन्न रंगों के क्षेत्रों को मुलायम क्लची ने एक दूसरे में क्रमशः मिश्रित किया जाता था। देलाक्रा ने देखा कि कॉन्स्टेबल के अपनाये हुए ढंग में रंगों की स्वाभाविक चमक की रक्षा होती है एवं चित्रकार के तूलिका-संचालन की विशेषता को देख कर दर्शक उसके कलात्मक व्यक्तित्व से परिचित हो जाता है। विषय के चित्रण के साथ कलाकृति में कलाकार के व्यक्तित्व का दर्शन भी होना आवश्यक है; मुक्त अंकन पद्धति द्वारा किये गये कलाकार के व्यक्तित्व के दर्शन से दर्शक को सृजन का आनंद भी कुछ सीमा तक प्राप्त हो सकता है। देलाक्रा मानते थे कि कलाकृति चित्रकार की अनुभूति व दर्शक की अनुभूति के बीच की कड़ी होनी चाहिये। कॉन्स्टेबल ने प्रेरणा पाकर देलाक्रा ने रंगों के क्षेत्र में प्रयोग आरम्भ किये व उस दिशा में वे आजीवन कार्य करने रहे जिसमें आधुनिक कला को बहुत लाभ हुआ। दाविद् ने रगाकन पद्धति पर जो बधन लगाये थे उनमें देलाक्रा ने चित्रकारों को मुक्त किया व साथ में अपने नये विचार प्रदान किये। दाविद् की निर्दिष्ट पद्धति के अनुसार प्रथम वस्तु के आकार को मूर्ति के समान स्पष्ट रेखांकित किया जाता था व उसके पश्चात् उस पर एक सा—जैसे छायाचित्र को रंगते समय किया जाता है—चिकना रंग फैलाया जाता था; प्रत्येक वस्तु का रंग वस्तु की बाह्य रेखा के अंदर ही अंदर ठीक लगाया जाता था। इसके विपरीत देलाक्रा के रगाकन में स्फोटकता थी; वस्तु के निजी रंग के साथ अन्य रंगों को समाविष्ट करके उसमें चमक डाली जाती थी; वस्तु के छाया वाले हिस्सों में हरा, जामुनी, नीला आदि रंग चमकते व बाह्य रेखा के बाहर फैले हुए रंगों से वस्तु अधिक प्रकाशमान दिखायी देती। देलाक्रा ने आधुनिक चित्रकारों के सम्मुख इस महत्त्वपूर्ण विचार को स्पष्ट किया कि चित्रकला की आत्मा रंग है, अतः रंगों के गुणधर्मों का सही व पूर्ण ज्ञान प्राप्त करके रगाकन द्वारा ही वस्तु को ठोस रूप प्रदान किया जाना चाहिये; रंगीन चित्र रंगों से साकार होता है बाह्य रेखा से नहीं। बाद में प्रभाववादी चित्रकारों ने बाह्यरेखा को चित्रकला से हटा दिया। सेजान ने जो कहा था—“मेरे लिये आकार व रंग अभिन्न है”¹⁴ उसका प्राथमिक रूप देलाक्रा के इन रंगों सम्बन्धी विचारों में प्रतीत होता है। आधुनिक चित्रकला में विद्युद् रंगों एवं विद्युद् स्वाभाविक रंगाकन द्वारा जो प्रयोग हुए उनका उद्गम देलाक्रा की कला से हुआ। देलाक्रा की कला की एक और विशेषता थी उसके पौर्वात्य विषय जिसका दूसरे रोमांसवादी चित्रकारों ने अनुसरण किया। पौर्वात्य विषय एव कला के प्रति आधुनिक कलाकारों की अभिरुचि

देलाक्रा की कला से बढ़ती गयी। देलाक्रा बाह्य रेखा पर बल देकर आकार को स्पष्ट या आदर्श रूप देने के विरोधी थे। पौराणिक विषय का उनका चित्र 'सारवाना पालुम की मृत्यु'¹⁵ विशेष प्रसिद्ध है। यह चित्र उन्होंने 1827 में प्रथम बार चित्रित किया किंतु उससे वे सतुष्ट नहीं थे व मजह्द साल बाद उन्होंने उसको फिर से छोटे आकार में बनाया। दोनो चित्रों के बीच के काल में देलाक्रा ने अपने चित्रकला संबंधी सिद्धान्तों को विकसित करके सुनिश्चित रूप दिया। देलाक्रा के मामले वही समस्या थी जो हरेक प्रतिभावान कलाकार के सामने होती है : भावनाओं को मुदङ्ग व सामर्थ्यवान बनाकर साकार करना, यानि उच्छृंखल भावना व स्थिर आकार का सुयोग्य समन्वय। अतः वे जिस प्रकार नियमों का कठोर पालन करके चित्रण करने की निंदा करते थे उसी प्रकार वे केवल भावनोद्रेक के साथ वेदंगा सर्जन करने के भी विरोधी थे। वे कहते "चित्राकन गतिपूर्णा व उरस्फूर्त होना चाहिये जिससे भावनाओं से चित्र संचित हो जायें किंतु उसके पीछे जब तक निश्चित दृष्टिकोण व अभ्यास की सामर्थ्य नहीं है तब तक उनका प्रभावी व स्थायी रूप असम्भव है"। अपने रंग सबंधी सिद्धांतों के विकास के लिये उन्होंने रगबिरंगे व कल्पनारम्य पौराणिक वातावरण को उपयुक्त माना। अपने विचारों को उन्होंने 'भोरोगो के वार्तापत्र'¹⁶ शीपेंक से प्रथम प्रकाशित किया। इस ग्रंथ में बीच-बीच में रेखाओं व जलरंगों में बनाये गये अभ्यास-चित्र हैं। रोमांसवादी चित्रकारों में देलारोश, देकां व रेग्नो ने भी काफी ख्याति प्राप्त की, किंतु उनमें विशेष प्रतिभा नहीं थी।

अंग्रेज (1780-1867)

जिस समय देलाक्रा के नेतृत्व में रोमांसवाद का सामर्थ्य बढ़ता जा रहा था, उषा श्रेयगुस्त दोमिनिक अंग्रेज को छोड़ नवशास्त्रीयतावादी चित्रकारों में कई विशेष ख्यातिप्राप्त चित्रकार नहीं रहा। अंग्रेज अंग्रेज के सत्रहवें साल में पैरिस आये। वे दाविद् के प्रिय शिष्य थे और विद्यार्थीदशा में उन्होंने कई पुरस्कार प्राप्त किये। तीन साल के भीतर ही दाविद् व अंग्रेज में वैचारिक संघर्ष शुरू हुआ और अंग्रेज को दाविद् की अवकृपा का सामना करना पडा। 1801 में उन्हें रोम पुरस्कार¹⁷ विजेता घोषित किया गया किन्तु फ्रेंच सरकार की आर्थिक स्थिति असंतोषजनक होने के कारण उनको और पाँच साल तक रोम नहीं भेजा गया। अंग्रेज कोई श्रांतिकारी विचारों के चित्रकार नहीं थे। दाविद् के समान वे भी चित्रण में रेखाबद्ध स्पष्ट आकारों को प्रमुख स्थान देते और रंगों को गौण मानते। किन्तु दाविद् ग्रीक मूर्तिकला में प्राप्त गणितीय अनुपातमुद आदर्शों का तत्परता से पालन करते जबकि अंग्रेज मानवी व वस्तुओं के नैसर्गिक आकारों को सुन्दर व आदर्श रूप देकर चित्रित करते। दृष्टिकोणों में यह मूलगामी अन्तर होने से दाविद् की आकृतियों में श्रेष्ठत्व है तो अंग्रेज की आकृतियों में है मानवीय सौन्दर्य।

अंग्रेज एक श्रेष्ठ रेखाचित्रकार थे और कला के इतिहास में उनकी तुलना के रेखाचित्रकार इनेगिने ही हुए। चित्र बनाने से पहले अंग्रेज संकड़ी अभ्यासचित्र

1 आधुनिक चित्रकला की पूर्वपीठि

रेखांकित करते। पेन्सिल द्वारा बनाये हुए उनके रेखाचित्र निरीक्षण, ग्रॅग्यॉरे, क्रोडन व उत्कृष्ट शैली के उदाहरण है। व्यक्तिचित्र बनाने से पहले भी ग्रॅग उस व्यक्ति का पेन्सिल से छायाप्रकाश व बारीकियों को दिखाते हुए पूर्ण रेखाचित्र बनाते। उन्होंने यथार्थ व्यक्तिचित्रण को विशेष महत्त्व नहीं दिया किन्तु व्यक्तिचित्र बनाने के लिये जब वे मथार्थवादी पद्धति को अपनाते तब उनकी बराबरी कोई भी मथार्थवादी चित्रकार नहीं कर सकता था।

1806 से 1820 तक ग्रॅग रोम में रहे जहाँ उन्हें रोम पुरस्कार देकर विशेष अध्ययन के लिये भेजा गया था। वहाँ उन पर राफेल का बहुत प्रभाव पड़ा। 1820 से 1824 तक वे पलारेन्स में रहे। 1825 में दाविद् की मृत्यु होने पर ग्रॅग फ्रेंच राष्ट्रीय कला संस्था¹⁸ के प्रमुख कलाकार बने और उन्होंने अपने विचारों को फ्रेंच कलाक्षेत्र में कानून की तरह लागू किया। उस समय किसी भी कलाकार को जब तक फ्रेंच राष्ट्रीय कला संस्था से मान्यता प्राप्त नहीं होती तब तक प्रसिद्धि या पैसा एक असंभव बात थी। कलाकार अपनी कलाकृतियों के विक्रय की बात भी नहीं सोच सकता जब तक उसकी कृतियाँ राष्ट्रीय कला संस्था की वार्षिक प्रदर्शनी में स्वीकृत नहीं होती। इस प्रकार संस्था के पुराने उच्चपदस्थ कलाकारों के हाथों में ऐसी सामर्थ्य थी, जिससे वे नवविचारों के कलाकारों को आगे नहीं बढ़ने देते। ग्रॅग के विचारों के अनुसार फ्रेंच कलाशिक्षासंस्थाओं¹⁹ में रेखाकन पर बल दिया जाने लगा व विद्यार्थियों को रमांकन आरम्भ करने से पहले, सातों तक केवल रेखाकन करना पड़ता। ग्रॅग के सिद्धांत 'रेखाकन चित्रकला का एकमेव आधार है' के देलाक्रा कट्टर विरोधी थे। किन्तु फ्रेंच कला के इतिहास में देलाक्रा एक अपवादमात्र कलाकार थे जो फ्रेंच राष्ट्रीय कला संस्था के विरोध के बावजूद ख्याति व धन प्राप्त कर सके और इसके पीछे क्या रहस्यपूर्ण कारण थे यह हम पहले ही देख चुके हैं।

स्त्री के नैसर्गिक सौन्दर्य को आदर्श रूप देकर बनाये गये ग्रॅग के चित्रों में 'उद्गम' व 'तुर्की हमामखाना'²⁰ प्रसिद्ध हैं। ग्रॅग एक उत्कृष्ट व्यक्ति चित्रकार भी थे व उनके 'मादाम रिबिए' 'फ्रान्स्वा ग्राने'²¹ आदि व्यक्तिचित्र प्रसिद्ध हैं किन्तु 'लुई बर्त'²² जैसे अपवादमात्र चित्रों को छोड़ उनके व्यक्तिचित्रों में व्यक्ति की स्वभाव विशेषताओं का दर्शन हमें नहीं मिलता। उनके व्यक्तिचित्र कुशल अकनपद्धति व कलात्मक गुणों के सौन्दर्य के विचार से ही प्रशंसनीय हैं। दाविद् की भांति ग्रीक कला का आदर्श सामने नहीं रखने पर भी ग्रॅग को शास्त्रनिष्ठ चित्रकार मानना पड़ता है क्योंकि शास्त्रनिष्ठ कलाकार के मुख्य लक्षण हैं नियमबद्धता व कला के भांतरिक गुणों का तर्कशुद्ध विकास करने का निग्रह, जो ग्रॅग में विशेष स्पष्ट थे। ग्रॅग के समान कोमल, सुनियंत्रित व सजीव रेखा इससे पहले केवल राफेल ही बना सके। इन गुणों से ही ग्रॅग की गणना संसार के श्रेष्ठ चित्रकारों में की जाती है किन्तु उनके चित्रों में हम मानवता के दर्शन की प्राप्ति नहीं कर सकते।

रोमासवाद व नवशास्त्रीयतावाद में इतनी भिन्नताएँ होते हुए भी एक समानता थी—यथार्थ मानव-जीवन से दोनों मोलौ दूर थे। रोमासवाद ने कल्पना की सहायता से कभी मनोरम, तो कभी साहसपूर्ण घटनाओं से भरी हुई किन्तु असत्य सृष्टि का निर्माण किया, व नवशास्त्रीयतावाद ने आदर्शों को सामने रख कर ऐसी चित्रसृष्टि का निर्माण किया जो वास्तविकता से उतनी ही दूर थी। ऐसी कलानिमिति से समाज के पीड़ित लोगो का दुःख मिटाने वाला नहीं था और बदलती परिस्थिति में पीड़ित वर्ग का राष्ट्रीय तथा सामाजिक महत्त्व बढ़ता जा रहा था। विचारवतों का ध्यान समाज की सत्य स्थिति की ओर आकृष्ट हुआ व विचारों के नवीन प्रवाहों ने राजनैतिक एवं कला के क्षेत्रों को घेर लिया। पीड़ित जनता के उद्गार के विचार से प्रेरित होकर नवविचारकों ने पुराने विचारों को धक्का देना आरम्भ किया। कलाक्षेत्र में भी ऐसे विचारों से प्रेरित होकर कुछ नवीन कलाकारों ने क्रांति शुरू की जिनमें से दोभीय, कुबे, मिले व कोरो विशेष प्रसिद्ध हैं। इन सब चित्रकारों को यथायुवादी चित्रकार कहते हैं क्योंकि इनकी कला में कल्पना की सहायता से निर्मित आभासात्मक, स्वप्निल चित्रण या पलायनवाद नहीं है। एव मायावी आदर्शों के पीछे सत्य परिस्थिति को छिपाने के प्रयत्न भी नहीं हैं बल्कि जो है वही वस्तुस्थिति का गहरे परिशीलन के साथ किया सच्ची प्रतिमाओं से युक्त दर्शन व पीड़ित मानव-जीवन के सुख-दुःखों के प्रति हार्दिक सहानुभूति। इन सभी चित्रकारों से पूर्व विख्यात स्पैनिश चित्रकार गोया की कला में हमको यथार्थवाद के बीज प्रतीत होते हैं यद्यपि असाधारण कल्पनाशक्ति व सम्पन्न प्रतिभा के कारण उनकी रोमांसवादी चित्रकारों में भी गणना की जाती है। गोया व एल्गिको दोनों आधुनिक चित्रकला के पूर्वकाल के चित्रकार हैं परन्तु उनकी कला प्रेरणा के रूप में एव अन्तर्गत कलात्मक गुणों के कारण आधुनिक चित्रकला के विकास में बहुत सहायक हुई। अतः पूर्वपीठिका में उन दोनों की कला का विचार आवश्यक है।

फ्रान्सिस्को गोया (1746-1828)

गोया को हम विमुक्त रोमांसवादी चित्रकार नहीं मान सकते क्योंकि उनके रोमांसवादी चित्रण में भी यथार्थ जीवन के गहरे अनुभवों की सामर्थ्य है; उसी प्रकार हम उनको विमुक्त यथार्थवादी चित्रकार भी नहीं मान सकते क्योंकि उनके यथार्थवादी चित्रण में उपहास, निन्दा व कदरणा के अतिरिक्त, अधिक आत्मोपमा से सत्य परिस्थिति का अध्ययन करके मार्गदर्शन करने का प्रयत्न नहीं है।

गोया दाविद् के समकालीन थे किन्तु उन्होंने अपने कलात्मक व्यक्तित्व की आवश्यकता के सामने कला के परम्परागत नियमों को टूकरा दिया। उनकी कल्पनाशक्ति की उड़ान में फ्रेंच रोमांसवाद की निष्प्रयत्ता व निरपयुक्ता नहीं है; उनकी कल्पनाशक्ति जागरूक है। उनके काल्पनिक चित्र भी मृत्युसृष्टि से गहरा संबंध रखते हैं और उनमें जीवन के कट्टे सत्य की निर्भीक आलोचना है। कला के इतिहास में ऐसा अल्प जिदादिल कलाकार शायद ही हुआ होगा जिसने सत्य परिस्थिति के प्रति

इतने सचेत रह कर, साहम के नाथ मसार की दृष्ट शक्तिपों से कड़ा मुकाबला किया हो। अतः अन्य रोमासवादी कलाकारों में व गोया मे जमीन आसमान का अन्तर है यद्यपि असामान्य कल्पनाशक्ति के कारण उनकी रोमासवादी कलाकारों में गणना की जाती है। कुछ यथाथवादी कलाकारों की भाँति गोया वास्तव सूँट के केवल बाह्य सौन्दर्य से लुब्ध होकर संतुष्ट नहीं हुए बल्कि उन्होंने अपनी अतर्भेदी प्रतिभा से जीवन की दुराइयों का पर्दाफाश किया। गोया ने, ऐसी परिस्थिति को देखा जिसको वे सह नहीं सकते थे और उन्होंने उससे सामना करने का मार्ग स्वीकार किया। आदर्शवादी विचारों की मदिरा पीकर सत्य परिस्थिति को भूलना उनके स्वभाव के विरुद्ध था। स्पेन की राजसत्ता पर मदाघ, मूर्ख व दुराचारी राजा एव तत्सम दरबारी लोगों का प्रभुत्व था। अशिक्षित व असहाय जनता दुःख व दरिद्रता से पीड़ित थी।

गोया का जन्म एक निर्धन किसान परिवार में स्पेन के आरागोन प्रांत के पवेन्डेटोडोस गाँव में हुआ। अन्य किसान बच्चों की तरह उनको सुबह से शाम तक खेत में परिश्रम करना पड़ता। उस समय वे जली हुई लकड़ियों से पत्थरो व चट्टानों पर रेखाचित्र बनाते थे। इस छोटे बच्चे की कुशलता को देख कर गाँव वालों ने उसको गिरजाघर की वेदी पर लटकाने के पट को चित्रित करने का काम सौंप दिया। आयु के 14वें साल में एक धनिक सज्जन ने अपने खर्च से गोया को कला का अध्ययन करने के लिए सारागोसा शहर भेज दिया। गोया के अनिर्बंध जीवन व उत्पातकारी कला का यही से आरम्भ हुआ। वे सारा दिन चित्र बनाने में, रात नशा व नृत्य करने में व छुट्टी तलवार का खेल व सांडो से लड़ाई करने में बिताते। वे आबारा लड़को की एक टोली के नेता थे और उनकी टोली की दूसरी टोली से हुई लड़ाई में कुछ लड़के मारे जाने से उनको माड्रिड भागना पडा। वहाँ भी उनकी परिपाटी में कोई परिवर्तन नहीं हुआ और वही से वे इटाली भाग गये। वहाँ वे स्पेन के लोगो के जीवन पर चित्र बना कर सस्ते में बेचते व रोम के नीतिहीन लोगो के साथ रहते। कुछ समय तक वे इटाली के पार्मा शहर में रहे जहाँ उनको वहाँ की कला-संस्था का पुरस्कार प्राप्त हुआ। कुछ साल तक इटाली में निवास करने के बाद वे अपनी मातृभूमि स्पेन लौट आये और आरागोन में रहने लगे। उनका एक व्यातनाम चित्रकार की भगिनी से विवाह सम्पन्न हुआ व उनको दीवार पदों की राजकीय निर्माणशाला में चित्रकार की नौकरी मिली। उन्होंने स्वैगम से प्रभावित प्रचलित दीवार पदों की अंकनशैली को छोड़कर एक स्वतन्त्र नयी शैली में काम करना शुरू किया। दीवार पदों पर, अप्सराओं व देवताओं की जगह, उन्होंने समकालीन स्पेन के लोगो के जीवन को चित्रित करना शुरू किया। रेखाओं से बनाये गये रुढ़िबद्ध आकारों की जगह उन्होंने ठोस आकारों को गहरे रंगों में अंकित करके दीवारपदों को अलंकृत किया। अब तक गोया अपनी शैली का पूर्ण विकास कर चुके थे और उनके अतिचित्रण, व्यक्तिचित्रण, गिरजाघर का अलंकरण आदि काम मिलने

लगा। गोया ने स्पेन की राजधानी वासिलोना को अपना कार्यक्षेत्र बनाया। राजा के भाई से उनकी घनिष्ठ मित्रता थी जो राजा को पसन्द नहीं थी और उसी कारण राजा ने उनको दरबार में स्थान नहीं दिया। किन्तु गोया अथ ध्याति-प्राप्त चित्रकार हो गये थे तथा उनको राजाशय की आवश्यकता नहीं थी। सरदार व सधन लोग अपना व्यक्तिचित्र बनवाने के लिए गोया के पीछे पड़ते। गोया स्पेन की कलास्य के अध्यक्ष बन गये। स्पेन के राजा तीसरे चार्लेस की मृत्यु के बाद गोया की दरबारी चित्रकार के रूप में नियुक्ति हुई। इस समय सत्ताधारी वर्ग का भ्रष्टाचार व अतीतिमय जीवन एवं जनता की विपन्नावस्था चरम सीमा तक पहुँच गयी थी। गोया समाज के सभी स्तरों की परिस्थिति देख चुके थे और अब से उन्होंने जो चित्र बनाये उनमें उनकी असाधारण प्रतिभा व श्रेष्ठ व्यक्तित्व का परिचय होता है। गोया ने राजा व सधन वर्ग के जो व्यक्तिचित्र बनाये हैं उनमें उन व्यक्तियों की विलासवृत्ति व भ्रष्टता की और स्पष्ट नकेन किया है। राजा चतुर्थ चार्लेस के परिवार का सामूहिक व्यक्तिचित्र इस बात का उदाहरण है। इस चित्र में राजा व राज-परिवार के सदस्यों को खुश करने का जगसा भी प्रयत्न नहीं है बल्कि व्यभिचारी व बदसूरत रानी एवं अन्य बुद्धिहीन सदस्यों के चेहरों पर यथार्थ भावों को चित्रित करके गोया ने उनको चित्रकाल के लिये बदनाम किया है। किन्तु इस चित्र से गोया की निन्दा होने के बजाय घनिक वर्ग में गोया से व्यक्तिचित्र बनवाने की स्पर्धा ही शुरू हो गयी। समाजप्रसिद्ध महिलाएँ गोया से व्यक्तिचित्र बनवाना प्रतिष्ठा व आत्मसम्मान की बात मानती थी। गोया के बनाये आल्वा की वेगम के दो व्यक्तिचित्र एक सबस्त्र व दूसरा विवस्त्र—²³ कला के इतिहास में प्रसिद्ध हैं; स्त्री शरीर की कोमलता का आकर्षक चित्रण एवं मोड़क रंगाकन की दृष्टि से ये चित्र बहुत ही सुन्दर हैं। कहते हैं कि गोया के साथ वेगम की घनिष्ठ मित्रता थी। एक समय वे वेगम के साथ पहाड़ों में घूमने गये थे जब सर्दी-जुकाम होकर वे पूर्ण बहरे हो गये। गोया ने 'एक्वाटिंट' पद्धति में कई चित्र बनाये। 'बाँचस्य'²⁴ नाम की चित्रमालिका में उन्होंने मनुष्य की इन्द्रियाधीनता, अहंकार व भ्रष्टता का उपहास किया। 1801 में फ्रांस ने स्पेन पर आक्रमण किया और निर्धुंगता से निष्पाप लोगों की हत्या की। इस विषय के उनके 'एक्वाटिंटम्' युद्ध की भयानकता²⁵ नाम से प्रसिद्ध हैं। इस प्रकार के आलोचनात्मक व निदागमित चित्र कला के इतिहास में सर्वप्रथम गोया ने ही निर्माण किये। युद्ध के विषय पर उन्होंने 'युद्ध के दुष्परिणाम'²⁶ नाम से कुछ तैल चित्र भी बनाये जिनमें से 'दो मर्दे' व 'तीन मर्दे' विशेष प्रसिद्ध हैं और वे उनके समाजवादी चित्रण की स्फोटकता के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। चित्रों में फौज सैनिक स्पेनिश जनता की निर्धुंगता में हत्या करने हुए दिखाये हैं। ये चित्र गोया के सबसे प्रसिद्ध चित्रों में से हैं। अब तक के कलाकारों ने युद्ध के चित्रों का निर्माण वीरता व धैर्य की प्रशंसा में किया था किन्तु गोया ने आक्रामकों की निर्दयता की निन्दा करने व पराभूत जनता की दयनीय अवस्था की और सबका ध्यान आकर्षित करने के निम्न

ये चित्र बनाये। अतः गोया के इन चित्रों में आत्मीयता व नवविचार का जोश है जो गुला पुराने युद्धचित्रों में नहीं मिलते। इनके अलावा गोया ने इन चित्रों के निर्माण में प्रभावी संयोजन, प्रसंगोचित रंगसंगति व सामर्थ्यपूर्ण तूनि का मंचालन में अपूर्व महयोग दिखाया है। चञ्चल व अभिव्यक्तिपूर्ण रेखाओं व हलके गहरे क्षेत्रों की यथोचित किन्तु नाटकीय योजना के परिणामस्वरूप चित्र विस्फोटक बने हैं; जीवन-मरण के अन्तिम क्षणों का इतना परिणामकारक यथार्थ चित्रण करने में इनेगिने महान् चित्रकार ही सफल हुए हैं।

नेपोलियन ने स्पेन को हरा कर अपने भाई जोसेफ को स्पेन की राजगद्दी पर बिठाया किन्तु गोया के दरबारी चित्रकार के स्थान को कोई धक्का नहीं पहुँचा बल्कि जोसेफ ने उनको मानबिन्दु प्रदान किया। नेपोलियन की पराजय के बाद स्पेन में फिर से पुराना बुर्बोन वंश सत्तारूढ़ हुआ और राजमत्ता से एकनिष्ठ रहने का प्रण लेकर गोया ने स्वयं को बचाया। राजा ने उनको दरबार में आश्रय देने का वचन दिया था परन्तु गोया दरबारी जीवन से ऊब गये थे अतः वे सेविल चले गये। वहाँ के गिरजाघर को उन्होंने चित्रित किया। माड्रिड लौटने पर वे शहर के मीमायर्तों भाग में 1819 में खरीदे हुए अपने मकान में शांति से समय बिताने लगे। इस मकान की दीवारों पर उन्होंने अपने अन्तिम महत्त्वपूर्ण चित्र बनाये जो अतियथार्थवादी है यद्यपि कला के इतिहास में अतियथार्थवाद का जन्म होने में अभी लगभग सौ साल बाकी थे। इन चित्रों में 'पुत्रभक्षक शनि' व 'जादूगरनियों का व्रतदिन'²⁷ विशेष प्रसिद्ध है। आयु के 78वें साल में गोया पेरिस गये किन्तु उस समय उनकी आँखें कमजोर हो गई थी और शरीर दुर्बल हो गया था। वहाँ उनको नवकलाकारों में से जेरिको व देलाक्रा की कलाकृतियाँ बहुत पसन्द आयीं; ये दोनों चित्रकार बाद में रोमांसवाद के प्रणेता के रूप में प्रसिद्ध हुए। गोया की मृत्यु आयु के 83वें साल में माड्रिड में हुई।

आधुनिक चित्रकला के लिये गोया की कला का बड़ा महत्त्व है। उन्होंने किन्हीं कलासंबंधी सिद्धान्तों को प्रस्थापित करने के उद्देश्य से कलानिर्मिति नहीं की, फिर भी उनकी कला में यथार्थवाद, रोमांसवाद एवं आधुनिक कला के अभिव्यंजना-वाद व अतियथार्थवाद के बीज इष्टिगोचर हैं। यह बात भी ध्यान में रखनी चाहिये कि इन सभी वादों का जन्म गोया की मृत्यु के कई साल बाद हुआ। गोया की कला की विशेषताओं को देख कर, उनको चिरकालीन महत्त्व का महान् कलाकार माना है। गोया की कलात्मक अभिव्यक्ति की यह विशेषता है कि उनके मानव-जीवन के घूर्णायुक्त चित्रों में अगतिकता व निराशा के भाव हैं तथा काल्पनिक चित्रों में जीवन की निरर्थकता की स्पष्ट छाया है। इस विरोधाभास के कारण उनके ऐसे चित्र कभी अभिव्यंजनावादी बन गये हैं तो कभी उनमें व्यक्तिगत अतिसूक्ष्मता आयी है। गोया के रंगकान की चमक व तूनि का मंचालन की स्पष्टता व सामर्थ्य को देख कर उनकी प्रभाववाद का एक अग्रदूत मानना पड़ता है। देलाक्रा की कल्पना व गोया की

कल्पना में जमीन आसमान का अन्तर है। देनाफ्रा की कल्पना सौन्दर्य व आशा के भाव लिए हुए है जबकि गोया की कल्पना बीभत्स व निराशा की ओर सकेत करती है; अतः गोया को सत्यायं में रोमासवादी चित्रकार नहीं मान सकते। गोया के चित्रों में रूप सबधी कलात्मक गुण परिपक्व अवस्था में पाये जाते हैं तथा उनके यथार्थ दर्शन में कल्पनाविलास व आंतरिकता का समिश्रण है। अतः गोया की कला का वर्गीकरण बठिन है। गोया की कला की महानता इस बात में है कि उनकी कला का जन्म कठोर बौद्धिकता में नहीं बल्कि असाधारण प्रतिभा व जीवन के प्रति सच्ची निष्ठा में हुआ। इन्हीं कारणों से गोया की कला आधुनिक कलाकारों को सर्वदा प्रेरणाप्रद रही।

एल्ग्रेको (1545-1614)

गोया के समान एल्ग्रेको एक ऐसे चित्रकार हुए जो कालगणना के अनुसार आधुनिक कला के अन्तर्गत नहीं है किंतु जिनकी कला आधुनिक कलाकारों को सर्वदा प्रेरणा देती रही और जो देखने में भी आधुनिक कला की समीपवर्ती है।

उनका सम्पूर्ण नाम डोमेनिकोस थियोटोकोपुलोस था और वे एल्ग्रेको नाम से प्रसिद्ध हुए। उनका जन्म क्रीट में हुआ। विद्यार्थी अवस्था में उन्होंने बिजाटाइन प्रतिमा-चित्रण का अध्ययन किया। बाद में वेनिस जाकर टिञ्जिया व टिन्टोरेटो की चित्रशालाओं में पुनर्जागरणकालीन व्यक्तिचित्रण व रगाकन-पद्धतियों का अध्ययन किया। 1577 में उन्होंने स्पेन के टोलेडो नाम के गाँव को अपना निवासस्थान बनाया व अन्त तक वहीं रहे।

थारम्भ से ही एल्ग्रेको घमडी थे और उनकी किसी से पटती नहीं थी। स्पेन का राजा व जनता दोनों को वे अप्रिय थे किन्तु उनकी वेनिस शैली के कारण उनको व्यक्ति-चित्रण एवं धार्मिक चित्रण का काम मिलता रहा तथा वे अधिक दृष्टि में सम्पन्न हुए। उनके मुसलमानी जीवन को देखकर आश्चर्य होता है कि उन्होंने इतने आध्यात्मिक प्रभाव से अंतर्गत चित्र कैसे बनाये।

एल्ग्रेको के स्पेन में बनाये गये आरंभिक चित्रों में 'मेरी का पुनर्ग्रहण'²⁸ स्पष्टतया पुनर्जागरणकालीन चित्रकला से प्रभावित है; यह चित्र उन्होंने 1577 में बनाया। बाद में उनकी शैली में परिवर्तन होने लगा व 1588 में बनाये गये उनके चित्र 'घोर्गाज के सरदार का दफन'²⁹ जो करीब 16' X 22' बड़ा है—उनकी शैली के विकास की दिशा पर प्रकाश डालना है। एल्ग्रेको इस चित्र को अपनी एक अन्वी कलाकृति मानते थे और इस पर बिजाटाइन शैली व टिन्टोरेटो का समिश्र प्रभाव है। उनके चित्र अवमग मानवाकृतियों में भरे होते हैं और चित्र की पृष्ठभूमि बहुत कम दिग्गामी देती है किन्तु उनका चित्र 'मन्दिर का शुद्धिकरण'³⁰ इस बात का अपवाद है। इसकी पृष्ठभूमि न मन्दिर है और मन्दिर की खिड़की में से दूरस्थित जेरुसलेम शहर का घु घला दृश्य दिग्गामी देता है।

श्रीधुनिक चित्रकला की पूर्वसूचिका

उन्होंने एक ही अपवादमात्र प्राकृतिक दृश्य का अन्तःकृत किया किन्तु अन्तःकृत चित्रण के इतिहास में बहुत ही श्रेष्ठ चित्र माना गया है। उस चित्र का नाम है 'टोलेडो का दृश्य'। काले आकाश में घने बादल छाये हुए हैं और उनके बीच-बीच में तीव्र प्रकाश-शलाकाएँ निकल कर नीचे पहाड़ों पर फैले हुए किला, गिरजाघर, नदी, वृक्षों आदि पर गहरी छाया के साथ आँख-मिचौनी खेल रही है, जैसे कि पचमहातत्त्व सचेत होकर अपने अस्तित्व का अनुभव करा रहें हैं।

16वीं सदी के चित्रकार होने हुए भी एल्ग्रेको आधुनिक चित्रकारों की प्रेरणा के स्रोत थे। सेजान व पिकासो उनकी ऐंठनदार मानवकृतियों से एव आकारों के तोड़ से बहुत प्रभावित थे। मूल आकारों, सहजनिमित्त गहरी रेखाओं व हलके-गहरे रंगों के स्पष्ट क्षेत्रों की सहायता से उन्होंने मानव-शरीर व अन्य वस्तुओं को जो ठोसपन प्रदान किया है वह सेजान की शैली से मिलता-जुलता है और यह बात सेजान के स्नान-मग्न व्यक्तियों की आकृतियों से एल्ग्रेको की मानवाकृतियों की तुलना करने पर स्पष्ट हो जाती है। एल्ग्रेको की सोच-समझकर लंबी की गयी ऐंठनदार मानवाकृतियों की तुलना आधुनिक चित्रकार मोदिल्यानी एव अभिव्यजनवादी चित्रकारों की चित्रित मानवाकृतियों से की जा सकती है। प्रसिद्ध जर्मन लेखक मैरग्रॉफ ने एल्ग्रेको को स्पेन का सबसे महान् चित्रकार माना है। स्पेन में ख्याति व यश प्राप्त करके इस महान् चित्रकार ने 1614 में इहलोक से विदाली और बाद में करीब तीन सौ साल तक कलाक्षेत्र में उनकी कला की उपेक्षा हुई। आधुनिक कलाकारों व कलासमीक्षकों ने उनकी कला की महानता को पहचाना और कला के इतिहास में उनको श्रेष्ठ स्थान प्राप्त हुआ। 19वीं सदी के आरंभ में जब यथार्थवाद सभ्यते प्रमुख कलाशैली था तब स्पेन के चित्रकार वेलास्केम एक महान् व आदर्श चित्रकार माने जाते थे व एल्ग्रेको की कला की ओर कोई ध्यान नहीं देता था। किन्तु 19वीं सदी के अन्त के करीब यथार्थवाद का महत्त्व घटने ही आधुनिक कला के प्रणेताओं का-विशेषतया मेजान व पिकासो का-ध्यान एल्ग्रेको की कला की ओर आकृष्ट हुआ व उनकी अन्तर्राष्ट्रीय महत्त्व प्राप्त हुआ।

एल्ग्रेको की रंगसंगति विरोधयुक्त व चमकीली है। बिजाटाइन कला के बाद ऐसी चमकीली रंगसंगति एल्ग्रेको की कला में ही देखने को मिलती है। बिजाटाइन कला व आधुनिक कला में आकारों की ऐंठन व चमकीली रंगसंगति के प्रयोग का जो महत्त्व है वही एल्ग्रेको की कला में है। अतः एल्ग्रेको की कला को हम बिजाटाइन कला व आधुनिक कला के बीच की कड़ी मान सकते हैं और एक कारण से एल्ग्रेको की कला व आधुनिक कलाकारों के लिये आदर्शवत् है, वह कारण है उनकी अकन-पद्धति की निर्भीक, वैयक्तिक स्वतन्त्रता। पुनर्जागरणकाल से प्रचलित नियमबद्ध रेखांकन व चिकनी रंगांकन पद्धति को देखते हुए एल्ग्रेको की रेखाओं की उन्मुक्तता व ऐंठन, रंगांकन की चमक एव तूलिका संचालन की निर्भीकता आश्चर्यजनक है।

यथार्थवाद व ओनोरे.दोमीय (1808-1879)

मानव की कमजोरियाँ, विवशता व ग्रहकार का एव उसके सुख-दुःखों का आत्मीयता से परिशीलन करके परिणामकारक किन्तु व्यभवृष्ट चित्रण करने का श्रेय ओनोरे दोमीय को है।

दोमीय का जन्म मासाय शहर में हुआ। उम्र के 22वें साल में उन्होंने व्यग्य-चित्रकार के रूप में कार्य शुरू किया। उसके पश्चात् 40 साल के अन्दर उन्होंने करीब 4000 व्यग्य चित्र, कई रेखाचित्र व सैकड़ों तैलचित्रों का निर्माण किया। ये सब यथार्थवादी कला के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। इतना कार्य करने पर भी इस महान् चित्रकार की मृत्यु अत्यन्त विपन्नावस्था में हुई।

साधारण रूप से कहा जा सकता है कि 19वीं सदी के पूर्वार्ध में फ्रेंच नागरिक रोमांसवादी दृष्टिकोण अपनाये हुए था जबकि उसी सदी के उत्तरार्ध में तेजी से बढ़ती हुई परिस्थितिवश उसका दृष्टिकोण यथार्थवादी बन गया और वह अपने हरेक विचार व व्यवहार का मूल्यांकन उसी दृष्टिकोण से करने लगा। दोमीय के सामने ऐसी सामाजिक परिस्थिति थी जब बुद्धिजीवी मध्यमवर्ग निष्फल कल्पनावाद से उद्विग्न हुआ था और वह पक्का उपयुक्ततावादी बन गया था। महान् कलाकारों की कला सदैव समकालीन परिस्थिति का दर्पण व विचारों का सारसग्रह रही हैं; दोमीय की कला इस बात का उदाहरण है। उनकी कला में समकालीन परिस्थिति के कारणों की खोज व प्रचलित दुष्ट परम्पराओं की उपहासयुक्त निन्दा है। दोमीय ने दस्तुस्थिति को अपनी कला के लिये समुचित विषय माना और परंपरागत पौराणिक व ऐतिहासिक विषयों को त्यागा। पौल सैक्स ने लिखा है "अब तक कोई भी व्यक्ति अपने समय के साथ दोमीय जितना एकलूप नहीं हुआ"। उन्होंने दोमीय की तुलना इंग्लिश उपन्यासकार डिकन्स से की है। दोनों ने शहरी आदमी के जीवन का गहरा निरीक्षण किया और उसकी भावनाओं, मनोवृत्तियों व सुखदुःखों का मनोवैज्ञानिक तरीके से उपहासात्मक चित्रण किया।

सौंदर्य की देवता वीनस से ग्रामीण कन्या को चित्रित करना यथार्थवादी कलाकार को अधिक प्रिय था। उसने देखा कि बाह्य रूप में नीरस दिखायी देने वाली वास्तविकता में इतनी विविधता है कि उसका कोई पार नहीं व कलाकार को वास्तव सृष्टि में ही चित्रण योग्य अनंत विषय मिल सकते हैं यदि वह खुली आँखों से देखने व बिना पूर्वग्रह व पक्षपात के विचार करने की कोशिश करें। इस प्रकार दृष्टिकोण में मूलगामी परिवर्तन होने ही यथार्थवादी कलाकार को परंपरागत आदर्श सौंदर्य से मानव शरीर का नैसर्गिक रूप, कपोलकल्पित कथाओं से सत्य घटनाएँ व काल्पनिक वानावरण में मत्स्य परिस्थिति अधिक प्रिय व चित्रण योग्य प्रतीत होने लगी। इस प्रकार सत्य-मासान्वय मानव, उसका दैनंदिन जीवन, उसकी सुखदुःख की कहानियाँ पाना का प्रमुख विषय बन गया। चित्रकार केवल कल्पना पर निर्भर रह कर चित्रण

करने के बजाय आस-पास की दुनिया का प्रेक्षक के रूप में निरीक्षण करने लगा और उसकी कला जीवन का सच्चा दर्पण बन गयी।

सत्य जीवन का परिणामकारक चित्रण करने के उद्देश्य से यथार्थवादी कलाकार को परंपरागत अंकनपद्धतियों में बहुत परिवर्तन करना पड़ा जिससे उसकी शैली में अंकन के सहज-सामर्थ्य व नैसर्गिकता के गुणों की रक्षा हुई व पुरानी शैली का नियमित एकसा चिकनापन हट गया। अंकनपद्धति में कलाकार को नियंत्रण-पूर्वक विषयानुकूल परिवर्तन करना आवश्यक हुआ एव कलाकारों में नये प्रयोग करने की प्रवृत्ति को बढ़ावा मिला। यथार्थवाद के कारण कलाकार के व्यक्तिगत चिंतन व दर्शन को प्रोत्साहन मिला और वह बधमुक्त होकर सज्जन-व्यस्त हो गया। अतः इसमें कोई आश्चर्य नहीं है कि भिन्न प्रकृति के कलाकारों को, भौतिक स्तर पर अपनी सज्जनात्मक भावनाओं की पूर्ति का यथार्थवाद एकमात्र प्रभावी साधन प्रतीत हुआ। काव्यमय प्रवृत्ति के चित्रकार प्रकृतिचित्रण की ओर आकृष्ट हुए व चित्रकला में प्रकृतिचित्रण का महत्त्व बढ़ गया। समाजसेवा से प्रेरित कलाकारों ने पीड़ित जनता के दुःखी जीवन का सहानुभूतिपूर्वक दर्दभरा चित्रण किया एव सारे समाज का ध्यान पीड़ित वर्ग की ओर आकृष्ट करने का कला एक प्रभावी साधन बन गयी। कुछ यथार्थवादी कलाकारों ने पारिवारिक जीवन के—बनभोजन, घरेलू खेल, उत्सव, त्योहार जैसे—प्रसन्नता, उत्साह व हर्ष के प्रसंगों का कृतज्ञता भाव से मनोहर चित्रण करके सिद्ध किया कि मानव-जीवन मानद व आशा के क्षणों से कितना प्रोतप्रोत है। सश्रेय में यथार्थवाद से कला के क्षेत्र में अधिक व्यापकता आगयी जो व्यापकता पुराने धार्मिक व ऐतिहासिक चित्रण में नहीं थी; कलाकार स्वतंत्र रूप से अपनी स्वाभाविक अभिरुचियों के अनुसार निजी विचारों से चित्रण करने को उद्यत होकर अपने पृथक् कलात्मक व्यक्तित्व को अनुभव करने लगा। यह नवीन विचारधारा आधुनिक कला के विकास में महायुक्त हुई।

गोया की भांति दोमीय अमःन, पाब्रंड व पन्नाय से घृणा करते थे। व्यंग्य-चित्र द्वारा राजा की निंदा करने के कारण उनको कारावास की सजा हुई। 1835 के कानून से उनके व्यंग्यचित्रण पर प्रतिबंध लगाये गये जिससे उम्र के 22वें भाग में गुरु क्रिसे उनके व्यंग्यचित्रण के कार्य में बाधा पड़ी। अब 'ला कारिकात्पुर' मासिक पत्रिका के व्यंग्यचित्रकार का काम छोड़ कर उन्होंने 'ला पारिवारि' दैनिक पत्रिका के लिये रेखाचित्र बनाना गुरु किया व तेरह साल में उस पत्रिका में उनके संकड़ों रेखाचित्र प्रकाशित हुए। दोमीय कोई सामान्य रेखाचित्रकार नहीं थे। वे अपाधारण प्रतिभा के कलाकार थे और उनके रेखाचित्रों की तुलना रेम्ब्राट, एवेन्स जैसे श्रेष्ठ कलाकारों के रेखाचित्रों में की जा सकती है। दोमीय ने इन कलाकारों का पुत्र संग्रहालय में अध्ययन किया था व उनसे वे बहुत प्रभावित थे। दोमीय के रेखाचित्रों के विषय सर्वसामान्य होने के कारण समकालीन दर्शक व समीक्षक उनकी योग्यता व उनकी कृतियों के कलात्मक गुणों को पहचान नहीं सके।

बचपन में ही चित्रकार बनने की आकांक्षा ने दोमीय को प्रेरित किया किन्तु उम्र के 40वें साल तक वे दरिद्रावस्था को पार नहीं कर सके और अर्थार्जन के लिये रेखाचित्रकारी में व्यस्त होने के कारण वे रंगीन चित्र नहीं बना सके। रेखाचित्रों से उनको कोई विशेष आमदनी नहीं होती थी। संकड़ों रेखाचित्र बनाने पर ही वे अपना खर्च निभा सकते थे। 1860 में 'ल शारिवारि' पत्रिका ने उनको नौकरी से हटा दिया। अब उनको रंगीन चित्र बनाने के लिये समय मिला किन्तु उस काम के लिये उनके पास पैसा नहीं था। तीन साल तक अपने घनिष्ठ मित्रों के दातृत्व पर व नाममात्र सरकारी सहायता पर वे निर्भर रहे। खर्च कम करने के हेतु दोमीय पैरिस छोड़ कर बाल्माद्वा नाम के पैरिस के उपनगर में जाकर रहे। 1863 में उनको कम तनखा पर फिर से 'ला शारिवारि' पत्रिका में नौकरी मिली। किन्तु उससे उनकी विपलावस्था में कोई अंतर पड़ने वाला नहीं था। अब उनकी दृष्टि भी कमजोर हुई थी। 1879 में इस महान् चित्रकार की मृत्यु ऐसी परिस्थिति में हुई कि उनके अत्यसस्कार के लिये सरकारी सहायता लेनी पड़ी जो बड़ी मुश्किल से व बहुत अपर्याप्त मिली। उनकी मृत्यु के पश्चात् धूर्त व्यापारियों ने उनकी विपवा पत्नी से अल्प मूल्य देकर उनके चित्र खरीदे जिनकी समय के साथ कीमत बढ़ती गयी।

दोमीय की कला यही सिद्ध करती है कि कलाकृति में सदेश होने से या कलाकृति का निर्माण केवल सामान्य दर्शक के ज्ञान या मनोरंजन के लिए किये जाने में ही कलाकृति की श्रेष्ठता में कोई बाधा नहीं आती। दोमीय की कला अभिप्राययुक्त होते हुए मयोजन, रूप, अभिव्यक्ति आदि कलात्मक गुणों से प्रचुर है। दोमीय ने कभी आत्मप्रशंसा या सैद्धांतिक चर्चा नहीं की किन्तु उनकी कलाकृतियां कलासमीक्षकों व विद्वानों के लिये उतनी ही महत्त्वपूर्ण हैं जितनी कि सामान्य दर्शकों के लिये।

उनके चित्रित किये हुए सभी व्यक्ति-गरीब, धनी, वकील, डाक्टर, न्यायाधीश, व्यापारी, भिलारी, चोर वर्ग-रह-आंतरिक मनोवैज्ञानिक विशेषताओं से इतने परिपूर्ण व सच्चे हैं कि वे प्रभूपा व वातावरण की भिन्नता होने पर भी वे हमारे लिये समकालीन महत्त्व रखते हैं जैसे कि वे सब अपने-अपने वर्ग की अपरिवर्तनशील, मूलभूत मनोवृत्ति का दर्पण ही हैं।

19वीं शताब्दी के श्रेष्ठ कलाकारों में दोमीय एक ऐसे कलाकार हैं जिन्होंने किसी भी चित्रशाला या कलाकार से शिक्षा प्राप्त किये बिना व्यक्तिगत परिश्रम में कलासाधना की। उनके सरल व प्रभावी रेखांकन की तुलना रेम्ब्रांट के रेखांकन में की जा सकती है। रेम्ब्रांट ने धार्मिक विषयों को चित्रित किया जबकि दोमीय ने सामान्य आदमी के दैनंदिन जीवन को विषय के रूप में चुना। कही शास्त्रीय अध्ययन या मार्गदर्शन नहीं होने पर भी उन्होंने केवल निरीक्षण द्वारा मानवशरीर रचना, पोशाक, बाह्य एवं परेन्नु वातावरण का बारीकियों के साथ जो सूक्ष्म ज्ञान प्राप्त

किया वह आश्चर्यजनक है। यही बात मानव-स्वभाव, रहन-सहन व व्यक्तित्व के उनके ज्ञान के बारे में कही जा सकती है।

निरर्थक सैद्धांतिक वादविवाद से दोमीय कितनी घृणा करते थे यह उनके व्यंग्यचित्र 'शैलियो की लड़ाई'³¹ से स्पष्ट होता है। इस चित्र में दो चित्रकारों को ढाल तलवार की जगह मिश्रणफलक, तूलिका व आधारपट्टी को हाथों में लेकर लड़ते हुए दिखाया है।

रेम्ब्राट व गोया से प्रभावित होते हुए दोमीय के चित्रों में न रेम्ब्राट की धार्मिकता है न गोया की कल्पना। वे 19वीं सदी के चित्रकार थे और उनका धर्म या समाज-जीवन के बाह्य नकली आवरण के पीछे छिपे कट्टे सत्य को समाजोन्मुख करना व उनकी कल्पना थी उपहास। उन्होंने व्यक्तियों के चेहरों के कृत्रिम भावों व झूठे मुद्राभिनयों का सूक्ष्म निरीक्षण किया व उनको चित्रित करके मानव के पाखंडी व्यवहार का उपहास किया। दोमीय ने अपनी समर्थ कूची से व्यंग्यचित्रण को कला का स्थान प्राप्त कराया। उनके उपहास का मुख्य लक्ष्य था मध्यमवर्ग, उसका अहंकार व खोखलापन; साथ-साथ उन्होंने गरीबों के दुःख व उच्च वर्ग के भ्रम्यायपूर्ण व्यवहार का भी भंडाफोड़ किया। उनके व्यंग्यचित्रों में न्यायालय, रेल का डिब्बा, रंगमंच के दृश्य तथा डॉन क्विक्जोट के कहानीचित्र बहुत प्रसिद्ध हैं।

दोमीय यथार्थवादी चित्रकार के रूप में प्रसिद्ध है; परन्तु उनकी कला में इतने विविध गुण हैं कि उनको किसी वाद में सीमित रखना अयोग्य है। उनके तैल-चित्रों में आकारों का सरलीकरण व भिन्न छटाओं के सुस्पष्ट क्षेत्रों की सुसंगत रचना करके ठोस चित्रण किया है जिसके 'भिखारी' व धोविन ये चित्र उत्कृष्ट उदाहरण हैं। दोमीय के बाद सेजान ने उसी प्रकार ठोस रचना पर बल देकर चित्रण किया। दोमीय की कला में रचनात्मकता के अतिरिक्त भावपूर्ण जोशीला अंकन व रेखाओं का गतित्व है जिससे उनकी कला में अभिव्यजनावादी झलक आ गयी है। अभिव्यक्ति के विचार से उनके चित्र रूसो की कलाकृतियों के समरूप हैं। अभिव्यजनावादी चित्रकार एमिल नोल्ड व रूसो दोमीय की कला से प्रभावित थे। कुछ इतिहासकार दोमीय को प्रथम अभिव्यजनावादी चित्रकार मानते हैं। दोमीय के चित्र देशत्याग व डॉन क्विक्जोट के कहानीचित्र पूर्ण रूप से रोमांसवादी हैं।

दोमीय के चित्र जैसे कलात्मक गुणों से परिपूर्ण हैं वैसे उनमें परिणाम-कारक विषय प्रतिपादन के साहित्यिक गुण भी हैं जिनसे सामान्य दर्शक भी उनकी कृतियों से आकृष्ट होता है व उनकी कृतियों को सामाजिक महत्त्व प्राप्त हो गया है। बोदेलेर ने लिखा है "दोमीय न केवल व्यंग्य चित्रकला में बल्कि प्राधुनिक कला में भी महान् चित्रकार है"। दोमीय के रेखाचित्रों को देख कर बाल्जाक ने कहा था "इस चित्रकार के भीतर माइकेल एंजेलो छिप कर बैठे हैं"।

चित्रकार कुर्वे व देलात्रा तथा साहित्यकार बोदेलेर व गोतिये, दोमीय के घनिष्ठ मित्र थे और उनके यहाँ जा कर, जमीन पर बैठ कर वे सब विचारगोष्ठी

किया करते। एक रोज जब दोमीय लियोग्राफ बनाने में व्यस्त थे तब उनमें से किसी ने धीमी आवाज में कहा "देखो वृद्ध दोमीय का कितना काम करना पड़ता है"। यह सुन कर दोमीय ने कहा "मुझे काम करना पड़ रहा है यह कोई बुरी बात नहीं है किंतु आंख कमजोर होने से मुझे अत्यधिक परिश्रम होता है। किन्तु दयालु मित्रों, मैं मदद दिलाना चाहता हूँ कि आपको आमदनी है और मेरे लिये है कलाप्रेमी रसिकगण, और मैं कला प्रेमी रसिकगण को ही चाहता हूँ"। और उनके जीवन में ऐसा ही हुआ; जिसको वे चाहते थे वह रसिकगण उनको मिला व वे लोकप्रिय व्यंग्यचित्रकार के रूप में प्रसिद्ध हुए परंतु उनको आमरण आर्थिक कठिनाइयों का सामना करना पड़ा।

ग्युस्ताव कुर्वे (1819-1877)

यथार्थवाद के प्रणेताओं में ग्युस्ताव कुर्वे को सबसे प्रमुख स्थान दिया गया है। कुर्वे का जन्म ओर्ना नाम के छोटे गांव में किसान परिवार में हुआ। चित्रकार बन जाने पर उन्होंने देहाती वातावरण व ग्राम्य जीवन को चित्रित करना पसंद किया। बचपन में वे पुरतकीय अध्ययन से धृणा करते थे व जब उनके गुरुजी निसर्पे-अध्ययन व चित्रण के लिये कक्षा को बाह्य स्थानों पर ले जाते तब वे खुश हो जाते। वेसाको के महाविद्यालय में जब उनको इच्छा के विरुद्ध भरती कराया गया तब वे अपना बहुत-सा समय दावि के शिष्य द्वारा चलायी गयी वहाँ की चित्रशाला में बिताते लगे। 1839 में उनको कायदे के अध्ययन के लिये पेरिस भेजा गया परंतु वे वापस आ गये एवं उन्होंने चित्रकार बनने का अपना निश्चय पिता के सामने रखा। अंत में उनके पिता ने राजी होकर उनको कला के अध्ययन में सहायता देने का वचन दिया। कुर्वे ने भी खुश हो कर परिवार के सामने प्रण किया कि "मैं दस साल के अंदर ही ख्यातिप्राप्त चित्रकार बनूँगा"। 1840 में वे चित्रकला के अध्ययन के लिये वापस पेरिस आ गये व चित्रशाला स्विस् में भरती हो गये। चित्रशालेय अध्ययन से वे असंतुष्ट थे। वे लुव्र संग्रहालय जाकर रेम्ब्राट, फ्रान्स हाल्स व देलाक्रा के चित्रों का अध्ययन करते व उनके चित्रों की प्रतिकृतियाँ बनाते। 1844 की राष्ट्रीय प्रदर्शनी में उनका चित्र 'कुत्ते के साथ चित्रकार कुर्वे' स्वीकृत हुआ। उसके पश्चात् 1849 में उनसे दो चित्र 'आत्मचित्र' व 'ओर्ना' का भोजन³² स्वीकृत होकर उनमें से 'ओर्ना' का भोजन पर उनको पुरस्कार मिला। इस पुरस्कार से उनकी दो लाभ हुए; उनके परिवार के सदस्य सन्तुष्ट हुए और अब चयन-समिति की स्वीकृत के बिना वे अपने चित्रों को प्रदर्शनी में रख सकते थे। दूसरा लाभ निश्चित ही महत्वपूर्ण था व 1950 की प्रदर्शनी में वे अपना विशाल चित्र 'ओर्ना' का दफन संस्कार³³ प्रदर्शित कर सके यद्यपि चयन समिति के सदस्यों को यह चित्र विलकुल पसंद नहीं था। यह चित्र यथार्थवादी चित्रकला के आरम्भिक चित्रों में महत्वपूर्ण माना गया है। मानवाकृतियों, उनकी हस्तचल एवं भासपास के वातावरण में कहीं भी कल्पना-तिरंजन या अनेकगता नहीं है। ऐसा प्रतीत होता है मानो किसी घटना को हम

प्रत्यक्ष देख रहे हैं। चित्र का कोना कोना निसर्गसादृश्य से स्रोतप्रोत है। कुर्वे गर्व के साथ कहते थे "ग्रोना" के दफन सस्कार ने रोमासवाद को दफनाया है।" उनके इस चित्र की पेरिस के लब्धप्रतिष्ठ कलासमीक्षको व दर्शको ने इस वजह से निन्दा की थी कि प्रचलित परंपरा के अनुसार कला के विषय देवता, धर्म, राजा व उच्च खानदान के लोग ही हो सकते थे और उनका चित्रण भी आदर्श रूप देकर किया जाता था जबकि कुर्वे ने इस छुट्टि को तोड़ कर समाज के सामान्य स्तर के लोगों का और वह भी यथार्थ रूप में चित्रण किया था और इतने बड़े पट पर। सब ने कुर्वे पर गंधारपन व भ्रष्टता का आरोप लगाया और कुछ राजनैतिक विचारको को इस चित्र में समाजवाद के प्रचार का सदेह हुआ। सब सहमत थे कि राष्ट्रीय स्तर की प्रदर्शनी में ऐसा निम्न श्रेणी का चित्र नहीं रखा जाना चाहिये था। समकालीन कलापरंपरा के अनुसार उस चित्र में और एक निन्दाजनक बात थी कि सामान्य दिनदिन घटना के चित्रण के अलावा उसमें कोई कहानी, रोमासकता, सदेश या विचार नहीं था। दर्शको के विचार से ऐसी घटना के चित्रण से कला की उच्च परंपरा को नष्ट किया जा रहा था। विरोधी मालोचना से निराश होने के बजाय कुर्वे अधिक उत्साह से कार्य करने लगे। उनको समाजवादी विचारक प्रुदां ने प्रोत्साहन दिया और कुर्वे ने अपनी कला को सामाजिक व राजनैतिक महत्त्व देने की चेष्टा की; किंतु वे एक श्रेष्ठ कलाकार मात्र थे और उनकी कला का केवल कलात्मक विचारों से ही महत्त्व है। वे अब लगातार नवनवीन चित्र बना कर चयनममिति के विरोध के बावजूद प्रदर्शित करने लगे और उनके प्रत्येक चित्र से कलाक्षेत्र में हलचल मचने लगी। कुछ नवकलाकार अनुयायियों व कलाप्रेमी साहित्यिकों में उनकी स्वतंत्रवृत्ति व नवविचारों की प्रशंसा हुई और भुंभारवृत्ति कुर्वे निर्भीक होकर अपने पथ पर अग्रसर हुए।

बदलते हुए जमाने में पेरिस के नव कलाकारों एवं साहित्यिकों में कला में नवीन प्रयोग करने व जलपानगृहों में सम्मिलित होकर कलासंबंधी चर्चा करने की प्रथा रूढ़ हो रही थी और प्रतिभासंपन्न कलाकार उनका नेतृत्व करते थे। कुर्वे भी पेरिस के 'ब्रासरी द मासि' व 'आद्ल केन' जलपानगृहों में जाते और नवकलाकारों से चर्चा करके उनका मार्ग दर्शन करते। 1861 में राष्ट्रीय कला सभ्या के चित्रशास्त्र विद्यालयों ने उनको अध्यापन करने की पत्र द्वारा प्रार्थना की। कुर्वे ने इन्कार किया परन्तु विद्यालयों की सुविधा के लिये उन्होंने एक चित्रशाला खोली जहाँ विद्यार्थी स्वतंत्र विचार से चित्रण कर सकते थे। यह प्रयोग विशेष सफल नहीं हुआ। उस चित्रशाला में बनाया हुआ एक चित्र विद्यमान है जिस में चित्रशाला में मॉडेल के रूप में खड़े हुए बाल को देख के कला अध्ययन करने हुए विद्यार्थियों को चित्रित किया है। यह चित्र कुर्वे के यथार्थवादी सिद्धान्तों पर प्रकाश डालना है। अपने कलासंबंधी विचारों को शाब्दिक रूप देने में कुर्वे इतने सफल नहीं रहे क्योंकि उनमें विश्लेषणात्मक विचारसक्ति विशेष नहीं थी। लिखते समय वे अपने साहित्यिक

मित्रों से सहायता लेते थे। इसी कारण उनके कलासबधी विचार और प्रत्यक्ष कलाकृतियों में भिन्नता दिखायी देती है।

कुर्वे के कलाविषयक विचार सरल व स्पष्ट थे। वे कहते "मुझे देवता दिखाओ और मैं उसका चित्र खींचूँगा"।³⁴ उनके विचारों के अनुसार चित्रकला का मूलाधार दृश्य सौंदर्य का परिणाम है अर्थात् कलाकृति में केवल दृश्य वस्तुओं को प्रत्यक्ष देख कर यथार्थ चित्रित किया जाना चाहिये। किंतु यह विचार उनकी निजी कृतियों पर भी पूर्णतया लागू नहीं होता। उदाहरण के लिये यदि हम उनके चित्र 'स्नानमग्ना युवती' 'तोशा व तच्छणी' तथा 'सेन नदी के किनारे पर दो महिलाएँ'³⁵ देखें तो स्पष्ट है कि उन्होंने भी नारी-शरीर का चित्रण पूर्ण यथार्थवादी पद्धति से नहीं किया, बल्कि उन्होंने नारी-शरीर को नैसर्गिक रूप से अत्यधिक सुन्दर व आसपास के वातावरण को कल्पना द्वारा रमणीय चित्रित किया है। फिर भी उस काल की कलाक्षेत्र की परिस्थित को देखते हुए मानना पड़ता है कि कुर्वे ने यथार्थवाद की दिशा में प्रौत्तिकारी कदम उठाये और वे यथार्थवाद के सच्चे प्रवर्तक व महान् कलाकार थे। उनके कुछ विधान भावी यथार्थवादी कलाकारों के लिए वेद-वाक्य हुए यद्यपि कुर्वे ने निजी कला में उनका शब्दज-पालन नहीं किया। वे कहते "कलाकार की कोई अधिकार नहीं है कि वह नैसर्गिक सौंदर्य में इच्छानुसार परिवर्तन करे, क्योंकि निसर्गनिर्मित सौंदर्य कलाकार की कल्पना से अधिक सूक्ष्म, गहन व श्रेष्ठ होता है"।

उन्नीसवीं सदी के मध्य में पार्श्वस्थ राष्ट्रों का ध्यान औद्योगिक विकास पर केन्द्रित था। 1855 में तीसरे नेपोलियन के अनुग्रह से पेरिस में एक विशाल अंतरराष्ट्रीय प्रदर्शनी का आयोजन हुआ। उसके साथ एक कलाप्रदर्शनी का विभाग था। उसमें चित्र भेजने के लिये 28 राष्ट्रों के प्रमुख कलाकारों को निमंत्रित किया गया था। इस प्रदर्शनी का आयोजन 'पाले द आर' में किया गया और कुर्वे के प्रमुख चित्र प्रस्वीकृत हुए। फुट्र होकर कुर्वे ने नजदीक ही 'पाविलो दू रेप्राजिज्म'³⁶ नाम से अपने 40 चित्रों और 4 रेखाचित्रों की प्रदर्शनी लगायी। इसमें उन्होंने अपने पुराने चित्र 'घोनों के दफन सस्कार' के साथ एक नया विशाल चित्र 'चित्रकार का कार्यकक्ष'³⁷ प्रदर्शित किया। इस चित्र के निर्माण के पीछे उनका विशेष उद्देश्य था। नवशास्त्रीयतावाद के लिये 'होरेशिया का प्रण' एवं रोमांसवाद के 'मेनुमा का वेडा' का जो महत्त्व था उसी महत्त्व का प्रौत्तिकारी यथार्थवादी चित्र बनाने के उद्देश्य से प्रेरित होकर उन्होंने यह विशाल चित्र (20'×22') निर्माण किया था यह उनको प्रदुकारकृति का स्पष्ट उदाहरण था। इस चित्र में विन्तीर्ण कार्यकक्ष के बीच चित्रकार को चित्रण करने में व्यस्त दिखाया है व निकट विक्स्त्र स्त्रों-मॉडेल और एक छोटा बालक श्रीत्सुक्य के साथ चित्रकार के कार्य को देखने हुए चित्रित किये हैं। चित्र के बायें हिस्से में चित्रकार के अनेक मॉडेल विभिन्न अवस्थाओं में चित्रित हैं व दायें हिस्से में चित्रकार के मित्र व भ्राताहक प्रशाना

व आश्चर्य के भाव लिये हुए चित्रकार के सज्जनकार्य का निरीक्षण कर रहे हैं। चित्र में कुछ हास्यास्पद बातें होते हुए भी कुब्रे ने अपनी कुशल रगाकन शैली व अभ्यास-पूर्ण रेखाकन से उसको एक प्रभावी चित्र बनाया है। अंतरराष्ट्रीय प्रदर्शनी में यह चित्र अस्वीकृत होने के अलावा और एक कारण से कुब्रे अपना अपमान नहीं सह सके; उसी प्रदर्शनी में नववश, स्त्रीयतावादी चित्रकार अग्र व रोमासवादी चित्रकार देलाक्रा प्रत्येक के 40 चित्र स्वीकृत हुए थे। कुब्रे की एकल चित्रप्रदर्शनी दर्शकों को आकर्षित करने में असफल रही किन्तु देलाक्रा ने 'चित्रकार का कार्यकक्ष' चित्र की बहुत प्रशंसा की। कुब्रे ने अपनी यथार्थवादी कला को 'जनतंत्रवादी कला' नाम से घोषित कर के फ्रान्स के भिन्न प्रांतों, हॉलैंड, बेल्जियम स्विट्जर्लैंड व जर्मनी में प्रदर्शित किया। योरोप के साहित्यिकों व समीक्षकों ने उनकी विशेष प्रशंसा की तथा उनको विदेशों में ख्याति प्राप्त हुई। 1867 की पेरिस की अंतरराष्ट्रीय प्रदर्शनी में उनके 130 चित्र व कुछ मूर्तियाँ प्रदर्शित हुईं। दो साल पश्चात् फ्रान्स के राजा ने उनको राष्ट्रीय सम्मान से पुरस्कृत करना चाहा किन्तु कुब्रे ने उसको अस्वीकृत किया। वे अब सप्तर के सब से ख्यातनाम चित्रकार हो गये थे और राजा को अपमानित करने का मौका छोड़ना नहीं चाहते थे। उनके चित्र 'नमस्ते, कुब्रे महोदय'³⁸ से भी उनके गर्विले स्वभाव का परिचय होता है। इस चित्र में कुब्रे प्रकृति-चित्रण के लिये बाहर ठाट से धूमते हुए व रास्ते में उनके चित्रों के सम्राहक प्रयुया उनको तन्नता से आभवादन करते हुए दिखाये है।

फ्रान्स में गणतंत्रराज्य की प्रस्थापना होते ही कुब्रे की राजकीय कानानिदेशक के स्थान पर नियुक्ति हुई। इस समय फ्रांस का जर्मनी से युद्ध चल रहा था। ब्रमवर्षों से बचाने के हेतु कुब्रे ने सभी कलाकृतियों को सुरक्षित स्थान पर हटा दिया और जर्मन कलाकारों को लिखित में निवेदन किया कि वे सब मिलकर सपूर्ण योरोप की एकता व भ्रातृभाव के लिये प्रयत्न करें। जर्मन आक्रमण के मामले फ्रेंच गणतंत्र का पतन हो गया एवं फ्रेंच सरकार में उथल-पुथल हो गयी। कुछ समय में ही कुब्रे के दुर्भाग्य का प्रारंभ हुआ। उनकी राष्ट्रीय सेवाओं व त्याग की भूलकर उनपर अभियोग चलाया गया तथा वादों के राष्ट्रीय स्मारक के विनाश के लिये उनको उत्तरदायी ठहराकर उनको छः महीनों के कारावास से मुक्त होने ही कुब्रे अपने-वतन घेरना चले गये। वहाँ के लोगो ने भी उनका निषेध किया। फ्रेंच सरकार ने उन पर दुवारा अभियोग चलाने का विचार किया और वे फ्रान्स छोड़ कर स्विट्जर्लैंड भाग गये। उनकी अनुपस्थिति में उन पर अभियोग चलाया गया और उनकी मब संपत्ति व कलाकृतियों को अधिकार में ले लिया गया। ऐसी विपत्ति में भी वे घत तक चित्रण करते रहे। उनकी 1877 में स्विट्जर्लैंड में मृत्यु हुई। 1919 में उनकी जन्मशताब्दी के अवसर पर उनके शरीर के धवरोप उनके जन्म-स्थान घेरना लाये गये और वहाँ उनका स्मारक बनाया गया।

जीवन ने बाबिजा चित्रकारों को आकृष्ट किया। उन चित्रकारों का कोई संपन्न नहीं था; उनमें से कुछ चित्रकार बहुत काल तक वहाँ रहते और अन्य चित्रकार वहाँ समय-समय पर आकर चित्रण करते।

बाबिजा चित्रकारों का मुख्य दृष्टिकोण था प्राकृतिक दृश्यो व ग्रामीण जीवन का प्रत्यक्ष निरीक्षण करके यथार्थ चित्रण करना। उस समय कार्यक्षेत्र के बाहर दृश्य के स्थान पर जाकर चित्रण करना बिलकुल अनोखी बात थी। कुबे ने अपने बहुत से प्रकृतिचित्र कार्यक्षेत्र में बनाये थे यद्यपि वे अग्रासचित्रण के हेतु बाह्य स्थानों पर जाया करते थे। वे नवकलाकारों को अक्सर उपदेश दिया करते "यदि आपको गोबर के ढेर का चित्रण करना है तो भी प्रत्यक्ष देख के करो"। बाबिजा चित्रकार कुबे की तरह केवल यथार्थवादी चित्रकार नहीं थे; वे प्रकृति के काव्यपूर्ण सौंदर्य के उपामक भी थे और मिले की छोड़ मानवीय जीवन के दुःखों का विचार उनके मनमें नहीं आया।

'यथार्थवादी' शब्द का प्रयोग दो अर्थों में किया जाता है : पहले अर्थ में यथार्थवादी चित्रकार वे हैं जो— ऐतिहासिक कथाओं, पुराणों, कल्पनिक विषयों या राजा व सत्ताधारी वर्ग को छोड़कर—सामान्य जनता की, उसके सुख-दुःख की कहानियों को चित्रित करने हैं; दूसरे अर्थ में यथार्थवादी चित्रकार वे हैं जो मानव या वस्तुओं की आदर्श या काल्पनिक रूप में चित्रित करने के बजाय नैसर्गिक रूप में चित्रित करते हैं। पहला अर्थ चित्रकला के विषय से संबन्ध रखता है तो दूसरा अर्थ अभिव्यक्ति से। बाबिजा चित्रकार दूसरे अर्थ में यथार्थवादी थे। उनकी आत्मा कवि की थी और वे प्रकृति के निष्काम पुजारी थे। प्रकृति के निरूपण सौंदर्य के दर्शन के अतिरिक्त उनके चित्रों में कोई संदेश या प्रचार नहीं था। उन्होंने वृक्ष, मैदान, पहाड़, नदी, आकाश आदि प्रकृति के अंगों को विभिन्न अवस्थाओं में चित्रित किया। उनके चित्रों में सर्वत्र शांति व प्रसन्नता का साम्राज्य है। उन्होंने मुन्दर को ही सत्य माना।

1830 व 1840 के बाबिजा चित्रकारों ने कड़े परिश्रम के साथ कार्य किया। आरम्भ में गवार कह कर उनका उपहास किया गया किंतु धीरे-धीरे उन्हें चित्र राष्ट्रीय कला प्रदर्शनी में स्वीकृत होने लगे। उनमें से कुछ चित्रकारों को पुरस्कार प्राप्त हुए। 1850 के करीब उनके चित्र लोकप्रिय होकर बिकने लगे तथा उनको अधिक सुस्थिति प्राप्त हुई। प्रभाववादी चित्रकारों के प्रकृतिचित्रों के सामने बाबिजा चित्रकारों के चित्र तुच्छ प्रतीत होते हैं, किन्तु प्रकृति में जाकर स्थान पर चित्रण करने की प्रथा को बाबिजा चित्रकारों ने जन्म दिया और उससे प्रेरणा लेकर प्रभाववादी चित्रकार आगे बढ़े। बाबिजा चित्रकारों में से हसो, दोबिन्धी, छुप्र व त्रायो प्रकृतिचित्रण के रूप में प्रसिद्ध थे जिनमें से हसो व दोबिन्धी विशेष ध्याननाम हुए।

लेओदोर रुसो (1812-1867)

बाबिजा चित्रकारों में रुसो सबसे उत्साही थे और उनसे अन्य चित्रकारों का प्रेरणा मिलती थी। जब वे पेरिस की कला-शिक्षासंस्था के विद्यार्थी थे तभी से वे प्रचलित कलासंप्रदाय से घृणा करने लगे। 1834 में उनका एक चित्र राष्ट्रीय कला प्रदर्शनी में स्वीकृत हुआ परन्तु उसके पश्चात् 1848 तक प्रदर्शनी के सत्ताधारियों की राजनैतिक चालबाजियों से उनके चित्र स्वीकृत नहीं हुए। परन्तु प्रकृतिचित्रण से रुसो को कोई रोक नहीं सकता था। उन्होंने वृक्षों, वनस्पतियों और तृणों के आकारों की विशेषताओं का गहराई से निरीक्षण किया। उनके चित्रों में मैदान, खेत, वृक्ष, भरना आदि प्रकृति के अंग उनके भास्त्रशुद्ध अध्ययन के कारण पूर्ण नैसर्गिक व आकार में ठोस दिखाये पड़ते हैं। छाया प्रकाश जैसे प्रकृति के चंचल तत्त्वों को उन्होंने विशेष महत्त्व नहीं दिया। व्यक्तिचित्रकार मानव-शरीर-रचना का जैसे सूक्ष्म अध्ययन करता है उसी प्रकार रुसो ने प्रकृति के अंगप्रत्यंगों का अध्ययन किया और उसी वजह से उनके चित्रों में हर वस्तु स्वतन्त्र रूप से अपना व्यक्तित्व बतलाती है। सृष्टि की प्रत्येक वस्तु को उन्होंने सचेत माना व उसका सहानुभूतिपूर्ण ढंग से स्वाभाविक चित्रण किया जैसे कि कोई मूर्तिकार देवता की प्रतिमा बनाता है। विकास, ऋतुपरिवर्तन आदि प्रकृति के नियमों को सामर्थ्य को उन्होंने पहचाना, उसके कलात्मक महत्त्व को अनुभव किया और देखा कि उसके सामने कला के सांप्रदायिक नियमों का पालन आवश्यक नहीं है। उन्होंने इतनी आत्मीयता से चित्रण किया कि चित्र को भावपूर्ण बनाने के लिये उनको कल्पना का सहारा नहीं लेना पड़ा। दर्शन, चिंतन और स्पष्टीकरण उनके लिये विशेष महत्त्व नहीं रखते थे क्योंकि उनकी कला प्रत्यक्ष अनुभूति पर आधारित थी।

फर्तेनब्लो वन की सीमा पर कुटिया में रह कर निर्वाह के लिए अधिक खर्च को आवश्यकता नहीं थी। 1848 में रुसो के चित्र राष्ट्रीयकला प्रदर्शनी में स्वीकृत हुए और वे एक सफल चित्रकार बने। उनके चित्र बिकने लगे। बाबिजा में उन्होंने एक मकान खरीदा और वे वहाँ अन्त तक रहे।

शार्ल दोबिन्धी (1817-1878)

बाबिजा प्रकृति-चित्रकारों में दोबिन्धी सब से अधिक लोकप्रिय हुए, यद्यपि वे रुसो को अग्रणी मानते थे। बाबिजा चित्रकारों के प्रकृति-चित्रण को विशेष रूप प्रदान करने में रुसो के नेतृत्व से दोबिन्धी की अंकनशैली अधिक प्रभावी रही। बाबिजा के अन्य प्रकृति-चित्रकारों की ख्याति घट जाने के पश्चात् भी दोबिन्धी की लोकप्रियता बढ़ती गयी और उनका भावी चित्रकारों पर बहुत प्रभाव पड़ा। दोबिन्धी व रुसो के प्रकृति-चित्रण में बहुत अन्तर है। दोबिन्धी ने प्रकृति को कवि की दृष्टि से देखा तथा जैसे ही काव्यमय चित्रित किया। दोनों में से किसी ने भी प्रकृति को काल्पनिक रूप नहीं दिया। रुसो प्रत्येक वस्तु का बारीकियों के माध्यम निरीक्षण करके मनुके आकार को ठोस व नैसर्गिक रूप प्रदान करते जबकि दोबिन्धी

ख्याति में चार चाद लगा दिए। प्रतिष्ठित आधुनिक चित्रकार वान गो, बेल्जियन अभिव्यजनावादी चित्रकार कॉन्स्टट पर्मीक, गुस्टाव डि स्मेट व यान स्लुइटस के किमान-जीवन के चित्रों का उद्गम मिले की चित्रकला है। वान गो के प्रतिष्ठित चित्र 'बीज बोनेवाला'⁴⁶ उसी शीर्षक के मिले वी चित्र की आधुनिक आधुति मान सवने है। उपरिनिर्दिष्ट सभी चित्रकारों ने मिले का अनुकरण करके कृपको के परिधम से कठिन व गठीले शरीरों को पत्थर की मूर्तियों के समान ठोस व स्मारकीय रूप प्रदान किया। अभिव्यजनावादी कला के आदेशपूर्ण रेखाकन का आरम्भिक रूप होने मिले के चित्रों में देखने को मिलता है। 'सामाजिक मथार्थवादी' कला के लिये मिले सर्व प्रेरणा रूप रहे। 'बीज बोनेवाला' की भाँति उनका चित्र 'खान-मजदूर'⁴⁷ भी बहुत जोशपूर्ण व गतिव्युक्त बन गया है। कर्णवत् दिशा में गतिमान रेखाओं की योजना, मजदूरों के ऊबड़खाबड़, गठीले शरीरों का अकन व प्रकाश का संयोजन कुशलतापूर्ण व प्रभावी है।

कामीय कोरो (1796-1875)

कोरो ने अन्य बाबिजा चित्रकारों की तरह स्वयं को प्रकृति-चित्रण में सीमित नहीं रखा, बल्कि व्यक्तिचित्र व काल्पनिक चित्र भी बनाये। कलाक्षेत्र में क्रान्ति करने के उद्देश्य से वे प्रेरित नहीं हुए थे, अपनी इच्छानुसार वे आत्मसतोष के लिये चित्रण करते थे। बाबिजा चित्रकारों के समान वे कभी प्रकृति में जा कर प्रत्यक्ष चित्रण करते, अतः उनको बाबिजा चित्रकारों में सम्मिलित करते हैं। उनकी किमी विशिष्ट शैली के चित्रकार मानना कठिन है। वे बहुत ही विनम्र स्वभाव के व्यक्ति थे और अपने विचारों को दूसरों पर लादने का उन्होंने प्रयत्न नहीं किया। कोरो पूर्ण शांति से काम करना चाहते और वे आत्मश्लाघा में इतने परे थे कि उनके पिता को उनकी योग्यता के बारे में तब भालूम पड़ा जब उनको उम्र के 50वें साल में फ्रेंच सरकार ने राष्ट्रीय सम्मान से विभूषित किया। तब तक उनके पिता यही समझते थे कि कामीय केवल मन बहलाने के लिये फुरसत में चित्र बनाता है।

कामीय कोरो का जन्म एक सधन परिवार में हुआ। उनके पिता टोपो के व्यापारी थे। कामीय इतने सीधे सादे व भरल स्वभाव के थे कि सफन व्यापारी होना उनके लिये असंभव था। अपने चित्रकारी के व्यवसाय में भी लगभग 50वें साल तक वे एक भी चित्र बेच नहीं सके। तब तक निर्वाह के लिये वे अपने पिता पर निर्भर थे। उनके पश्चात् वे राष्ट्रीय सम्मान से आभूषित किये गये और उनकी ख्याति प्राप्त हुई। अत्र उनके चित्र काफी तादाद में बिकने लगे और उनको इतनी धन-प्राप्ति होने लगी जितनी उनके पिता को शायद ही कभी उनके व्यापार में हुई हो।

आरंभ में पिता की आज्ञानुसार कोरो पैरिस के किमी कपडों के व्यापारी की दुकान में अनुभव प्राप्त करने के हेतु निषिक्त के रूप में काम करने लगे। उस काम में कोरो का दिल नहीं लगता था और वे मन ही मन जनने लगे। अन्त में बड़ी

हिम्मत करके उन्होंने पिता से निवेदन किया कि चित्रकारी के प्रलावा कोई अन्य काम उनसे नहीं हो सकता, तब उनके पिता ने भी सहानुभूतिपूर्वक सब सहायता करने का आश्वासन दिया व विल द आत्रे में छोटा-सा मकान दिनाकर नियत-कालिक अर्थ-प्रवध किया।

कोरो ने 1824 की फ्रेंच राष्ट्रीय कला प्रदर्शनी में इंग्लिश प्रकृति-चित्रकार कॉन्स्टेबल के चित्र देखे और वे उनसे बहुत प्रभावित हुए। अब कॉन्स्टेबल के सिद्धान्त के अनुसार प्रकृति को गुरु मान कर चित्रण करने का उन्होंने निश्चय किया। दूसरे वर्ष रोम जाकर उन्होंने शहर के दृश्य-चित्र व समीपवर्ती प्रदेश के प्रकृति-चित्र बनाये। इसी प्रकार प्रकृति-चित्रण के लिये कोरो भ्रमण करते और फिर लंबे समय के लिये वापस आ कर कार्य-कक्ष में चित्रों को पूर्ण करत तथा बाब्रिजा चित्रकारों के साथ स्थानीय प्राकृतिक दृश्यों को चित्रित करने जाते। वैसे देखा जाये तो कोरो विल द आत्रे की अपनी कुटिया के एकांत में रमणीय प्राकृतिक दृश्यों को हलके व मुलायम रंगों में चित्रित करना अधिक पसंद करते। हलके व कोमल रंगकन के पीछे कोरो का रेखांकन का गहरा अध्ययन व कीशल छिप नहीं सकते।

1850 के करीब ख्याति प्राप्त होने पर कोरो अधिक लगन में और प्रचुर मात्रा में चित्रनिर्मित करने लगे। 1855 में फ्रान्स के राजा को उनका एक प्राकृतिक दृश्य बहुत पसंद आया और उन्होंने उसको खरीदा। अब कोरो जितने चित्र बनाते वे सब खरीदे जाते और इसका परिणाम यह हुआ कि उनकी शैली के जाली चित्र बना कर उनके नाम से बिकने लगे। कहा जाता है कि जब एक निर्धन व्यक्ति जाली चित्र बेचने के सशय में पकड़ा जाकर कोरो के पास लाया गया तब कोरो ने दयालुना से चित्र पर हस्ताक्षर करके उम व्यक्ति को मुक्त कराया। कोरो बहुत ही कोमल स्वभाव के थे और सर्वद्व दूसरों की सहायता करने में तत्पर रहते। उनका रहनसहन सीधामादा था। वे आजीवन अविवाहित रहे। अर्थार्जन का उनका मुख्य उद्देश्य यही था कि उससे वे गरीबों की सहायता करने का आनंद प्राप्त कर सकते थे। आवश्यकता के बारे में पूछताछ किये बिना उन्होंने कई कलाकारों की सहायता की। दूसरों की सहायता कोरो ऐसे अप्रत्यक्ष रूप से करते कि उपकृत व्यक्ति उपकार का बोझ महसूस नहीं करता। चित्रकार दोमिय को वृद्धावस्था में किराया देने में असमर्थ होने के कारण वाल्माद्वा का मकान छोड़ना पड़ा तब कोरो ने उनको पत्र लिखा "मेरे प्रिय मित्र, वाल्माद्वा में मेरी छोटी कुटिया है और मेरी सम्भ्र में नहीं आ रहा है कि उसका नया किया जाय। अतः मैं उसको आप ही को दे रहा हूँ। इसमें मैं आपके लिये कुछ नहीं कर रहा हूँ। मेरा केवल आपके दुष्ट मकान मालिक को झुंझलाने का उद्देश्य है।" इस प्रकार कुटिया को दान के रूप में देकर कोरो ने दोमिय को कठिनाई से मुक्त किया।

कोरो के प्रकृतिचित्रों के धनरूप व सरलकृत आकार हमको पुर्न का स्मरण दिलाते हैं। कोरो की कला को हम पुर्न की शास्त्रमुद्र शैली व धनवाद के बीच

महत्वाकांक्षी नहीं होते हुए भी कोरो कार्यव्यस्त थे। उन्होंने काफी प्रयत्न किया। वे राष्ट्रीय प्रदर्शनी की निर्णायक समिति के सदस्य रहे और कलाक्षेत्र में महत्वपूर्ण कार्य करके उन्होंने सम्मान का स्थान प्राप्त किया। इतना होने हुए भी वे चिंतनशील व निरपेक्ष थे।

श्रायु के उत्तरकाल में कोरो 'बाबा कोरो' नाम से प्रसिद्ध हुए। वे निर्धन कलाकारों की आर्थिक सहायता करते, असफल व निराश कलाकारों को सहानुभूति के साथ सम्योचित उपदेश करते व मार्गदर्शन करते। कोरो अत तक चित्रण करते रहे। कुछ दिनों की कमजोरी के बाद जब एक रोज सवेरे उनको नाश्ता करने को कहा गया तब वे बोले "आज बाबा कोरो ऊपर नाश्ता करेगे"; वही उनकी श्रायु का अंतिम दिन था। अत से पहले वे आकाश की ओर देख कर बोले "मुझे ऐसा लगता है कि आकाश का चित्रण कैसे करना चाहिये यह मैंने कभी नहीं जाना। वही देखी आकाश कितना गुलाबी, गहरा व पारदर्शक है। कलाप्रेमियों के लिये मेरे सामने के क्षितिजों को चित्रित करने को मैं कितना उत्सुक हूँ।"

इस अध्याय में हमने गोंया, देलाक्रा, कुर्वे आदि चित्रकारों की कला का अध्ययन किया और देखा कि आधुनिक कला के प्रारम्भिक चरणों की ग्राह्य उनकी कला में सुनने को मिलती है। इन महान् चित्रकारों से प्रेरणा पाकर 19वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में प्रभाववादी चित्रकार उत्साह व विश्वास के साथ आगे बढ़े और उन्होंने आधुनिक कला की नींव डाली। परम्परागत शास्त्रोक्त नियमों का अध्ययन कला को सामर्थ्यवान बनाने में व कलाकार के पथप्रदर्शन में कितना उपयुक्त है यह आधुनिक कलाकारों ने दाविद् व ग्रॉसे से सीखा, देलाक्रा से विशुद्ध रंगकन व निर्भीक तूलिकासंचालन पर बल देना सीखा, और कुर्वे से उनको ज्ञान हुआ कि वास्तवसृष्टि व यथार्थ मानव जीवन, सौन्दर्य व सज्जनशील अनुभूतियों से इतना ओतप्रोत है कि चित्रण के लिये काल्पनिक या आदर्श विषयों की आवश्यकता नहीं है। असन्नचित व आत्मसंतुष्ट रह कर निष्कामभाव से कलासाधना करने से कितनी सफल कलानिर्मिति की जा सकती है इसकी ओर कोरो ने निर्देश किया। कलानिर्मिति की सार्थकता निरपेक्ष साधना में ही है न कि उसकी सामाजिक मान्यता में या आर्थिक फलप्राप्ति में।

प्रभाववादी चित्रकारों को अपने कलासम्बन्धी सिद्धांतों को प्रस्थापित करने के लिये जो त्याग व संघर्ष करने पड़े उसका अध्ययन हम स्वतन्त्र अध्याय में करेंगे।

प्रभाववाद

आधुनिक योरोपीय साहित्य एवं कला एक दूसरे से इतने प्रभावित रहे हैं कि समान नवविचारों के आंदोलनों से दोनों एक साथ प्रेरित होते दिखाई देते हैं। आधुनिक चित्रकार के अध्ययन में समकालीन साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन बहुत सहायक रहता है। आन्तिबादी साहित्यिक व कवियों ने कला के अन्तर्गत आरम्भ हुए नवीन प्रवाहों के महत्त्व को पहचाना एवं नवीन विचारों द्वारा कला के विकास को गति प्रदान करके महत्त्वपूर्ण योगदान किया। साहित्यिकों के समान कलाकारों में स्वतन्त्र विचारों से अपने कलाविषयक ध्येय को पूर्वनियोजित करने की प्रवृत्ति घटनी गयी। आधुनिक कला व प्राचीन कला में यह एक महत्त्वपूर्ण अन्तर है कि प्राचीन कलाकार अपनी कला के ध्येय के निर्णय के लिए धर्माधिकारियों, राजाओं व सामाजिक आवश्यकताओं पर निर्भर रहते थे जबकि आधुनिक कलाकारों ने अपनी कला के ध्येय को निश्चित करने का अधिकार अपने हाथ में ले लिया।

चित्रकला में जिस समय प्रभाववाद का उदय हो रहा था, समकालीन साहित्य प्रभाववाद की ओर विकासशील था। दोनों विषय के महत्त्व को ठुकरा दिया था। साहित्य में लेखक किसी वास्तविक, किन्तु बिलकुल मामूली, दैनन्दिन प्रसंग को लेकर लेखनशैली से उसको प्रभावपूर्ण बनाते थे तो चित्रकला में चित्रकार किसी भी साधारण दृश्य—जैसे कि कोने में अस्तव्यस्त पड़ी वस्तुएँ, स्वाभाविक अवस्था में बैठा हुआ सामान्य आदमी वगैरह को लेकर चित्रण करते थे। उनका मूल सिद्धान्त यह था कि चराचर सृष्टि के दृश्य, घटनाएँ, प्रसंग सौन्दर्य से प्रोत्प्रोत् हैं और कलाकृति के निर्माण के लिए किसी काल्पनिक या महत्त्वपूर्ण विषय के होने की आवश्यकता नहीं है। कलात्मक सर्जन मुख्य रूप से आत्मनिष्ठ है वस्तुनिष्ठ नहीं। भावनाओं की जागृति प्रत्यक्ष रूप से कलाकार की मानसिक अवस्था से सम्बन्ध रखती है विषय से नहीं। संक्षेप में समस्त सृष्टि को विषय के रूप में स्वीकार कर कलाकार अधिक सौन्दर्यवादी एवं आत्मकेन्द्रित हो गया।

प्रभाववादी चित्रण के लिए कलाकार प्राकृतिक या शहरी दृश्य एवं दैनिक जनजीवन के सामान्य घरेलू या सामाजिक प्रसंगों को चुनते थे और इस विचार से कुछ विद्वान् प्रभाववाद को यथार्थवाद का ही परिवर्तित रूप मानते हैं। इसके प्रतिरिक्त उनके दृष्टिकोण में प्रभाववाद में ठोस आकार रचना या अभिव्यंजना—जो आधुनिक कला की प्रमुख विशेषताएँ हैं—नहीं होने के कारण उसको आधुनिक कला के अन्तर्गत

को छोड़ देने से माने अपने चित्रों में नैसर्गिक प्रकाश के प्रभाव का अंकित करने में सफल हुए। चित्रित की गयी मानवाकृतियाँ तथा वस्तुएँ ऐसी दिखाई देती हैं मानो चित्रकार ने प्रत्यक्ष देखकर उनकी प्रतिकृतियाँ बनायी हों। चित्र की रंगान्वित पृष्ठ-भूमि को चिकना बनाने की प्रयास को तोड़ कर माने ने तूलिकासंचालन की स्पष्टता को कायम रखा। उन्होंने परम्परागत विषयों को छोड़कर दैनन्दिन जीवन को विषय के रूप में चुना और कल्पना से चित्रण करने के बजाय प्रत्यक्ष देखकर चित्रण आरम्भ किया। 'आलिम्पिया'³ देवता के चित्रण के लिए उन्होंने किसी स्त्री को मॉडेल के रूप में बिठाया तथा 'तृण पर भोजन' में अपने मित्र व एक स्त्री मॉडेल को देख के मानवाकृतियाँ चित्रित की, पौराणिक कथाओं पर आधारित होते हुए दोनों चित्रों के विषय समकालीन दैनन्दिन जीवन के प्रसंग हैं। इससे माने ने सिद्ध किया कि प्राचीन कल्पनाओं को लेकर आधुनिक विषयों द्वारा समकालीन जीवन का सजीव चित्रण किया जा सकता है। प्रत्येक वस्तु को स्वतंत्र रूप में ठोस चित्रित करने के बजाय पूरी चित्रभूमि को हलके गहरे क्षेत्रों में विभाजित करके, उन सभी क्षेत्रों का सतुलित व सुसंगतिपूर्ण संयोजन करने पर माने ने अपना ध्यान केंद्रित किया जिससे माने के चित्रों का सम्पूर्ण प्रभाव रचनात्मक व मनोहर बन गया है।

प्राचीन चित्रकार विषय के प्रतिपादन से दर्शकों को आकर्षित करते थे जबकि माने ने कलाप्रेमियों का ध्यान चित्र के कलात्मक गुणों की ओर खींचा। माने के चित्र के सम्मुख दर्शक प्रथम चित्र के कलात्मक सौंदर्य से मुग्ध हो जाता है और चित्र के विषय के बारे में बाद में विचार करने लगता है। माने के चित्र 'तृण पर भोजन' में भी यह विशेषता है। इस चित्र की तुलना ज्योजिग्रोन के चित्र 'चरागाह में समूह-संगीत'⁴ से करने पर यह बात स्पष्ट होती है। ज्योजिग्रोन के चित्र की देखते समय दर्शक की निगाह प्रत्येक वस्तु व व्यक्त को स्पष्ट व क्रमशः देखती है जबकि माने के चित्र का पूरा दृश्य एक ही दृष्टिपात में दिखाई देता है। संक्षेप में हम कह सकते हैं कि माने ने विषय का महत्त्व कम करके अकनशीली पर अधिक बल दिया। हो सकता है कि इस प्रकार की अकनपद्धति को अचानक माने को छायाचित्रणकला से प्रेरणा मिली हो। माने की अकनपद्धति में और एक विशेषता थी। वे पूरे क्षेत्र को प्रथम हलके रंग से अंकित करते और बाद में गहरे रंगों के छोटे क्षेत्रों को ऊपर से दबाते। यह परम्परागत रंगाकनपद्धति के ठीक विपरीत था। परम्परागतपद्धति में प्रथम सबसे गहरे क्षेत्रों को अंकित करके बाद में हलके क्षेत्रों को क्रमशः अंकित किया जाता था। माने की रंगाकन पद्धति में यह लाभ था कि उससे छाया के हिस्से चमकीले व पारदर्शक दिखाई देते। किन्तु परम्परावादियों ने माने पर अज्ञान व अकुशलता का आरोप किया।

माने के चित्र 'तृण पर भोजन' का निंदा का विषय होने का और भी कारण था। माने की मौलिक चित्रणशैली में उतना उत्साह नहीं हुआ जितना कि उस चित्र में एक विवस्त्र स्त्री को दो वस्त्रधारी पुरुषों के साथ चित्रण करने से हुआ। इतने

पेरिस के प्रतिष्ठित लोगों की सदभिष्टि को धक्का पहुँचा। राजा ने घोषित किया कि यह चित्र असभ्यता का परिचायक है। किंतु निकट की राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में काबानेल के 'विवस्त्र वीनस' चित्र की बहुत प्रशंसा हुई और राजा ने उसको खरीदा। परंपरागत विचारों के अनुसार देवताओं, अक्षराओं व पौराणिक स्त्रीपुरुषों के चित्रस्त्र प्रसूया में चित्र बनाने में कोई प्रश्लीलता नहीं थी किंतु सामान्य स्त्री का विवस्त्र प्रवस्था में—और वह भी पोशाक पहने हुए पुरुषों के साथ चित्रण विलकुल अनोखी बात थी। अतः सभी विरोधी सहमत थे कि ऐसा चित्रण करने-वाला जरूर कोई विकृत मनोवृत्ति का चित्रकार होगा। माने के समर्थको ने प्रमाणित किया कि करीब 300 वर्ष पूर्व ज्योजिग्रोन ने अपने चित्र 'चरागाह में समूह-संगीत' में दो विवस्त्र महिलाओं का सबस्त्र पुरुष के साथ चित्रण किया था। किंतु ज्योजिग्रोन के स्त्रीपुरुष पूर्णरूप से कात्पनिक थे जबकि माने के स्त्रीपुरुष ऐसे लग रहे थे जैसे कि हम किसी समकालीन प्रसंग का प्रत्यक्ष चित्रण देख रहे हैं। माने के समर्थको ने यह भी सिद्ध किया कि माने ने राफेल के प्रसिद्ध चित्र 'पेरिस का निर्णय'⁵ के एक हिस्से में चित्रित किये गये तीन देवताओं के समूह का अनुकरण करके चित्र बनाया था; परन्तु ऐसे पौराणिक विषय के उदाहरण से माने शोषमुक्त नहीं हो सकते थे।

दो साल पश्चात् माने का सुविख्यात चित्र 'आलिम्पिया' फ्रेंच राष्ट्रीय कला प्रदर्शनी में दिखलाया गया। यह चित्र इतना विस्फोटक रहा कि कलामन्त्रालय ने चित्र की रक्षा के लिये सिपाही को नियुक्त की। वस्तुतः इस चित्र का विषय प्राचीन था और शय्या पर लेटे हुए सौंदर्य की देवता या स्त्री का नग्न प्रवस्था में चित्र प्रव तक्र कई चित्रकार बना चुके थे और उसमें समीप खड़ी हुई दासी को भी चित्रित किया जाता था। ख्वेन्स व गोया के इस विषय के चित्र प्रसिद्ध हैं। किंतु टिञ्जिआ के चित्र 'अशिनो की वीनस'⁶ से यह चित्र बहुत मिलता जुलता है। माने का अक्षम्य अपराध यह था कि उन्होंने समाज में क्रुद्धात स्त्री का चित्र बना के 'आलिम्पिया' देवता के नाम से उस चित्र को प्रदर्शित किया था। सत्य को इस प्रकार प्रकाशित करने में धृष्टता थी क्योंकि इससे पेरिस के अनैतिक जीवन की स्पष्ट रूप से निंदा की जा रही थी। आलिम्पिया के मुख पर ऐसे भाव चित्रित किये गये थे जैसे कि किमी वेश्या के चेहरे पर होते हैं। यहाँ नग्न सत्य का दर्शन था और उसके साथ प्रतिष्ठित माने गये व्यक्तियों की पाखंडी वृत्ति का गर्भित उपहास भी।

'आलिम्पिया' माने की पूर्ण विकसित शैली का एक उत्कृष्ट उदाहरण है। चित्र को दो मुख्य समतल क्षेत्रों में विभाजित किया है—गहरी पृष्ठभूमि और हलकी प्रथभूमि—एक छायाप्रकाश व घनत्वांकन को लक्ष्यपूर्णता से हटा दिया है। प्रथभूमि में शय्या, साकिया, चादर एवं आलिम्पिया की प्राकृति मानो केवल एक हलकी रेखा से ही प्रकृत की है। कृष्णवर्ण दासी की प्रधाकृति काली पृष्ठभूमि में प्रस्पष्ट ही दिखाई दे रही है। चित्र के विषय से भी अधिक चित्र का धाकार-सौंदर्य और

हलके गुलाबी, हरे, पीले एवं धूसर रंगों की मनोहर रंग-संगति दर्शक को मोह लेती है। छायाप्रकाश, घनत्व, वर्ण आदि नैसर्गिक रूप के गुणों के विकास के शास्त्रोक्त सिद्धांतों के द्वारा सादृश्य पर बल देने के बजाय माने ने आकारसौंदर्य, रंग-संगति, रचना-कौशल आदि विशुद्ध कलात्मक गुणों के विकास को महत्त्व दिया था। प्रागे चल कर बीसवीं शताब्दी में माने के इस दृष्टिकोण की परिणति वस्तुनिरपेक्ष कला के निर्माण में हुई अतः माने की कला कुर्वे व मिले के यथार्थवाद से भिन्न है क्योंकि उन दोनों की कला में जीवनसबधी किसी विचार को लेकर चित्रण किया गया है। कुर्वे के यथार्थवाद के बारे में उनके मित्र कास्तान्यारी ने लिखा है "कुर्वे व प्रुदा का दृष्टिकोण कला की दृष्टि से अयोग्य है; कला का किसी विचारधारा से संबंध नहीं होता"। अतः माने की कला को कुछ समोक्षक वास्तविकतावादी या वस्तुनिष्ठ यथार्थवादी मानते हैं। वास्तविकतावादी कलाकार यथार्थवादी कला को केवल प्रकार या विचार प्रदर्शन मानते हैं। वास्तविकतावादी कलाकार स्वयं को वस्तु के बाह्य सौंदर्य में सीमित रखते हैं और उनकी कलानिर्मित के पीछे 'कला के लिये कला' का भाव छिपा रहता है; बाह्य रूप के सौंदर्यदर्शन के अतिरिक्त उनकी कला में कोई वैचारिक अभिप्राय नहीं होता। वस्तुनिरपेक्ष कला इसी विचारधारा का आत्यंतिक रूप है जिसमें वस्तु के अस्तित्व के विचार को भी स्थान नहीं दिया जाता। 'आलिम्पिया' चित्र का सौंदर्यग्रहण इसी विचारधारा को समझ कर किया जाना चाहिये। इस चित्र का दर्शक पर होनेवाला प्रभाव दृश्य के प्रथम दृष्टिगत होनेवाले प्रभाव के समान है। प्रथम दृष्टिपात में मिलने वाला अनुभव केवल सौंदर्यजनित होता है—न कि बौद्धिक—और माने की कलाकृति से मिलने वाला आनंद ऐसा ही है। टिगिआ ने 'अविनो की वीनस' में स्त्रीशरीर के आकषक सौंदर्य व उसके पीछे छिपे हुए प्रकृति के चिरकालीन सत्य को साकार किया है जबकि 'आलिम्पिया' द्वारा माने ने एक ही क्षण में बधे हुए दृश्य सौंदर्य को पुनरनुभूत कराया है। माने के माथ कला में पुनर्जागरण काल से चलती आयी बौद्धिकता का महत्त्व घटना गया और विशुद्ध सौंदर्य का महत्त्व बढ़ता गया। विषयप्रतिपादन के विचार में भी 'आलिम्पिया' का सामर्थ्य उपेक्षणीय नहीं है यद्यपि माने ने इस चित्र को निर्मित कथनात्मक उद्देश्य से नहीं की थी। स्त्रीशरीर का मोहक सौंदर्य चित्र का विषय था और सौंदर्यानुभूति माने की कला का प्रमुख लक्ष्य होने के कारण विषयप्रतिपादन के विचार से भी चित्र प्रभावी बन गया है।

एडार माने का जन्म 1832 में एक सधन परिवार में हुआ। उनके पिता न्यायाधीश थे। बचपन में ही एडार चित्रकार बनना चाहते थे और मातापिता से कहते कि इस विचार में यदि वे उनको अनुमति नहीं देंगे तो वे मुमद्री यात्रा में शामिल होकर कहीं चले जायेंगे। मातापिता ने एडार को रिघो-डि-जानेरो भेज दिया और मोचा कि इस सागर-परिभ्रमण के अनुभव से शायद वे अपने निश्चय से परावृत्त होंगे। किन्तु इसका परिणाम बिल्कुल विपरीत हुआ और चित्रकार बनने

का माने का निश्चय अधिक पक्का हो गया। अतः मे निता की संमति से वे चित्रकार कुत्पुर् की चित्रशाला में प्रविष्ट हुए। छः लाल के अध्ययन से माने परंपरागत अकनपद्धतियों से परिचित हो गये किंतु उससे वे सतुष्ट नहीं थे और लुब्र सग्रहालय जा कर उन्होंने विख्यात कलाकृतियों का अध्ययन किया। बाद में वे जर्मनी व हार्लैंड गये जहाँ फ्रान्स हाल्स की स्वच्छद अकनशैली से वे बहुत प्रभावित हुए। इटाली जा कर उन्होंने पुनर्जागरणकालीन ख्यातनाम कलाकारो एव वेलास्केस के चित्रो का अध्ययन किया जिनमें से वेलास्केस का माने पर सबसे अधिक प्रभाव पड़ा।

आरंभ से ही माने यथार्थवाद की ओर आकृष्ट थे। वे जब कुत्पुर् के मार्गदर्शन में अध्ययन कर रहे थे तब कुर्वे यथार्थवादी कलानिर्मिति में व्यस्त थे। माने चित्रशालेय वातावरण में परेशान थे और वे जब स्वतंत्र विचार से चित्रण करते तब कुत्पुर् उग्रहास के साथ कहते "तुम तो केवल अपने समय के दोमीय हो पाओगे।" माने रुढ़िबद्ध शिक्षा से कितने ऊब गये थे यह उनके निम्न कथन से स्पष्ट होता है; वे कहते "मेरी समझ में नहीं आता कि मैं यहाँ क्यों हूँ। आसपास जहाँ भी देखो सब हास्यास्पद बातें हो रही हैं। कृत्रिम प्रकाश कृत्रिम छाया! जब मैं चित्रशाला में प्रवेश करता हूँ, मुझे ऐसा लगता है कि मैं कब्र में प्रवेश कर रहा हूँ।" असंतुष्ट होने पर भी माने ने रुढ़ता से वहाँ का नियमबद्ध अध्ययन जारी रखा और उमसे यह लाभ हुआ कि उनके स्वच्छद चित्रण में भी आकारो व रेखाओं में ऐसा डीन व लय हैं जो परिश्रम से ही प्राप्त किये जा सकते हैं।

कुत्पुर् व उनके अनुयायियों के यथार्थवाद के बारे में क्या विचार थे यह उनकी चित्रशाला में चित्रित किये गये 'यथार्थवादी' चित्र से अवगत होता है। इस चित्र में एक गंवार पोशाक वाला व्यक्ति ग्रीक मूर्ति के शीर्ष पर बैठ के मरे हुए सूअर का चित्र खींचते हुए दिखाया गया है। 1859 में जब माने ने अपना चित्र 'एर्त्सिथ पीनेवाला' राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी के लिये भेज दिया तब कुत्पुर् ने उसको देख कर उग्रहास के साथ कहा "यह हिनी एर्त्सिथ पीनेवाले ने बनाया होगा"। इस चित्र के बारे में माने ने लिखा है "नेने पैरिस में ऊँचा टोप पहने हुए किसी निर्धन, घुमक्कड़ को देखा और उसको वेलास्केस की गरलीकृत शैली में चित्रित किया"। वेलास्केस से माने बहुत प्रभावित थे। माने का यह चित्र स्वीकृत नहीं हुआ।

1862 में पैरिस में स्टेनिय नर्तकों व वादकवृंदों के कार्यक्रम हो रहे थे और माने ने प्रयत्न कर उनको कुछ तंतुचित्र व रेखाचित्र बनाये। ये चित्र माने ने 1863 को राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी से पहले मार्तिने कलावीथिका में प्रदर्शित किये। चमकीली स्टेनिय रंगसगनिया माने को बहुत पसंद आयी थी और उनके अनुसार माने ने इन चित्रों में काले या धूसर रंगों के ऊपर बिगुड़ रंगों के प्रयोग किये थे जिससे ऊपर के रंग अधिक चमकीले दिखाई दे रहे थे। चमकीले रंगों के इन प्रयोगों को समीक्षकों ने हीन प्रतिशक्ति का लक्षण माना व जोजा नाम की नर्तकी के व्यक्तिचित्र⁸ की बहुत निंदा हुई। इस प्रदर्शनी के बाद माने ने जब अपने चित्र 'नृण पर

भोजन' को 'अस्वीकृत चित्रकारों की प्रदर्शनी' में दिखाया तब-जैसे हम पहले देय चुके हैं— बड़ा प्रक्षोभ हुआ। इस प्रदर्शनी के बाद राजा ने नवकलाकारों के प्रति अपनी उदारता को सीमित रखा और 1864 में 'अस्वीकृत चित्रकारों की प्रदर्शनी' के बजाय कुछ अस्वीकृत चित्रों को प्रदर्शित करने के लिये राष्ट्रीय कला प्रदर्शनी का एक कक्ष आरक्षित किया गया। तीन चौथाई निर्णायकों का चुनाव पुरस्कृत कलाकारों द्वारा कराने का नियम बनाया गया।

1865 की राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में माने का चित्र 'आलिम्पिया' स्वीकृत हुआ और कास्तान्जारी ने उसको 'ताश का पत्ता' कह कर निंदा की। 'आलिम्पिया' की निंदा के बाद माने स्पेन गये। वहाँ का रगीला जीवन देखने को वे उत्सुक थे। किंतु वहाँ की परिस्थिति को प्रत्यक्ष देखकर वे निराश हो गये। कल्पना व यथार्थ दोनों सदैव एक दूसरे से परे होते हैं। 1866 की राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में उनका चित्र 'बामुरीवाला'⁹ अस्वीकृत हुआ किंतु 1868 में उनके दो चित्र 'तोतेवाली स्त्री' व 'एमिल जोला'¹⁰ स्वीकृत हुए। एमिल जोला माने की चित्रकला के प्रशंसक थे और उन्होंने माने पर एक पुस्तक लिखी थी। जोला के व्यक्तिचित्र की पृष्ठभूमि में दीवार पर 'आलिम्पिया' की प्रतिकृति व जापानी छापचित्र लगाये हैं। जापानी छापचित्रों का प्रभाववाद के इतिहास में विशेष स्थान है। योरोपीय चित्रकारों को जापानी छापचित्रों का परिचय आकस्मिक रूप से हुआ। जापान से जो चीनी मिट्टी के पात्र योरोप जाते थे वे पुराने कागजों में लपेटे हुए होते थे और इन कागजों पर कभी जापानी कलाकार होकुसाई व हिरोशिगे के छापचित्र हुआ करते। इन छापचित्रों से कुछ योरोपीय कलाकार इतने प्रभावित हुए कि इन छापचित्रों को प्राप्त करने के हेतु चीनी मिट्टी के पात्र मगाये जाने लगे। पेरिस के एक विप्रेता ने साहित्यिक व कलाकार ग्राहकों के लिये जापानी छापचित्र मगवाये। 1867 में पेरिस की विश्व-प्रदर्शनी में जापानी कला का विभाग पृथक् किया गया था जिसमें जापानी छापचित्र, अलंकरणयुक्त कपड़े कलापूर्ण पात्र, पत्ते व हस्तकला के नमूने रझे गये थे। पेरिस के कई कलाकार जापानी कला से प्रभावित हुए और उन्होंने अपनी कलाशैली में जापानी कला के कुछ तत्वों का समावेश किया। ऐसे कलाकारों में माने, विसलर, देगा, वान गो, गोम्बे व तुलुज लोप्रेक थे जिनका आधुनिक चित्रकला के इतिहास में महत्वपूर्ण स्थान है। इन चित्रकारों ने अपने कुछ चित्रों की पृष्ठभूमि में जापानी छापचित्रों, पात्रों, पत्तों आदि कलाकृतियों को चित्रित किया है जिससे वे जापानी कला से बितने घातक थे इसका प्रमाण मिलता है। जापानी कला के समतलत्व, रेखात्मकता एवं कोमल व मनोहारी रंगारंग के गुणों से वे मोहित थे। माने की कला में इन्हीं गुणों की पारिचायक अंजनपद्धतियों के अनुकूल परिवर्तित रूप में विकसित किया है। माने ने जापानी कला का अंधानुकरण नहीं किया। जापानी छापचित्रों या और एक विचार में भी नवीन चित्रकारों के लिए महत्व था, वे चित्रकार जिन विषयों को लेकर निरग्र बनना चाहते थे वैसे ही इन छापचित्रों

के भी विषय थे—रंगमंचों, जलपानगृहों व नृत्यगृहों के दृश्य तथा प्राकृतिक दृश्य, नटनटियों के व्यक्तिचित्र व समकालीन घरेलू व सामाजिक प्रसंग। जापानी चित्रकला से प्रभावित होते हुए माने व ग्रन्थ योरपीय चित्रकारों की कला व जापानी छापचित्र कला में पर्याप्त अंतर है। जापानी कलाकार बारीक बाह्यरेखा से अंकित रुद्धिबद्ध आकाशों में चित्रण करते थे जबकि योरपीय चित्रकारों का रेखांकन स्वच्छंद है। जापानी कलाकार कलरना से चित्रण करते थे और उनके चित्रों में छाया-प्रकाश व वातावरण का वास्तविक प्रभाव नहीं है जबकि योरपीय चित्रकार प्रत्यक्ष देखकर चित्रण करते और वास्तविक प्रभाव का पुनर्निर्माण उनकी कला का एक प्रमुख उद्देश्य था।

इधर माने के चित्रों की समीक्षाओं द्वारा कटु आलोचना होती रही और उधर उनके आसपास साहित्यिकों, नवकलाकारों व कलाप्रेमियों का मंडल एकत्रित हो रहा था। राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनियों में माने के चित्रों की निंदा होने के पश्चात् वे नवचित्रकारों के आदर्श नेता बन गये। ये सब चित्रकार व साहित्यिक पेरिस के जलपानगृह काफे ग्वेवर्वा में मिलते व विचारगोष्ठी करते। साहित्यिकों में छुरे, युराति, जोला व आस्थ्युक, व चित्रकारों में माने, सिसली, पिसारो, रेन्वार, देगा, बाजीय व सेजान प्रमुख थे। कर्नावपयक चर्चाएँ होती और प्रत्येक सदस्य अपने विचारों को सिद्ध करने का प्रयत्न करता। इन गोष्ठियों के बारे में माने ने लिखा है "इन गोष्ठियों से अधिक आनंदप्रद कुछ नहीं हो सकता। सदैव मतभिन्नता होती और हर कोई अपने मत का तर्कबुद्धि से समर्थन करने का प्रयत्न करता। सभी सदस्य उत्साह से भाग लेते और सप्ताहों तक एक ही बात पर मस्तिष्क को चेतना देकर सोचते रहते तथा अपने अनुभवों द्वारा सत्यता की प्रतीति करना चाहते। इन गोष्ठियों ने हमें अधिक तर्कनिष्ठ व निश्चयी बताया।" 1870 में फार्ते लातुर द्वारा बनाया हुआ इन चित्रकारों का समूह-चित्र विद्यमान है जिसमें माने, मोने, बाजीय, जोला, रेन्वार आदि सदस्यों को चित्रित किया है। माने इन चित्रकारों से महानुभूति रखते और उनको प्रोत्साहित करते यद्यपि वे उनके सभी विचारों से सहमत नहीं थे, न वे कभी उनके साथ पूर्ण रूप से प्रभाववादी विचकार बने। माने स्वतन्त्र रूप से कलानिमिति करते और उनको प्रभाववादी चित्रकार केवल इमीलियं अपना नेता मानते कि वे राष्ट्रीय-कलासंस्था के परम्परागत विचारों का विरोध करने, एवं अनुभवों से और नवीन चित्रकारों को उचित सलाह देकर प्रोत्साहित करते थे। उन विचकारों को छोड़ कर माने मुसज्जित, आलीशान जलपानगृहों में जाते एवं घुड़दौड़ के मैदानों, नाटक-गृहों, संगीतभवनों व सार्वजनिक बगीचों में जाकर प्रतिष्ठित समाज के जीवन को चित्रित करते। अखिल में माने प्रभाववादी चित्रकारों के माय तद्रूप नहीं हुए यद्यपि वे उनके प्रशंसक व हितचिंतक जरूर थे और उनके नवीन प्रयोगों में उनको सहयोग देने थे। वे स्वयं को प्रतिष्ठित चित्रकार मानते और उन्होंने कला के परम्परागत नियमों को पूर्ण रूप से कभी नहीं छोड़ा; प्रत. माने के चित्रों में आकारों की

अध्ययनपूर्ण रेखा व शास्त्रसुद्ध रचना ये गुण जो दृष्टिगोचर है वे अन्य प्रभाववादी चित्रकारों के चित्रों में नहीं मिलते। वे ख्यातनाम चित्रकार बनने के लिये प्रयत्नशील रहे एवं कुर्बे के समान निर्जी प्रेरणा से राष्ट्रीय कलासंस्था के विरोध में खड़े नहीं हुए। कई बार अस्वीकृत होने पर भी वे अपने चित्रों को प्रदर्शन के हेतु राष्ट्रीय कलासंस्था को भेजते रहे। राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में अस्वीकृत होने एवं प्रभाववादियों द्वारा प्रशंसा किए जाने से वे प्रभाववादी चित्रकारों के अधिक निकट प्रा गये परन्तु उन्होंने अपने चित्रों को प्रभाववादियों की प्रदर्शनियों में कभी नहीं रखा तथा उनके पूर्ण प्रभाववादी चित्र भी संस्था में बहुत कम हैं। माने दरिद्र कलाकारों की सहायता करते और मोने की विपन्नावस्था में उन्होंने काफी मदद की। माने कला की परिवर्तनशील मानते थे व नवीन प्रयोगों में उत्सुकता से भाग लेते किंतु उन्होंने कला की उपयुक्त विद्यमान मर्यादाओं का उल्लंघन नहीं किया। इस विचार से माने यथार्थवाद व प्रभाववाद के बीच की कड़ी थे।

1873 में बनाया हुआ माने का चित्र 'अच्छी बीअर'¹¹ राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में स्वीकृत हुआ। माने ने अपनी शैली में कोई परिवर्तन नहीं किया था परन्तु यह चित्र लोगों ने बहुत पसंद किया। प्रसिद्ध डच चित्रकार फ्रान्स हार्ल्स से प्रभावित होकर, चित्रविषय व रंग-संगति में उनका अनुसरण करके माने ने यह चित्र बनाया था। किंतु यह सफलता तात्कालिक थी। आनेवाले दो सालों में माने के तीन चित्र फिर अस्वीकृत हुए।

माने के प्रभाववादी अनुयायी बाह्य स्थानों पर जाकर प्राकृतिक दृश्यों को प्रत्यक्ष देख कर विस्तृत रंगों में चित्रित करते थे। उन्होंने अपनी रंग-संगति से काले व धूमर रंगों को—जिनका माने की रंग-संगति में महत्त्वपूर्ण स्थान था—विलकुल हटा दिया। जब माने ने मोने को सेन नदी के दृश्यों को प्रत्यक्ष चित्रित करते हुए देखा तब वे बहुत प्रभावित हुए और उन्होंने 1874 में अपना चित्र 'नाव की सवारी'¹² बनाया जिसको हम पूर्ण प्रभाववादी चित्र मान सकते हैं। इसके पश्चात् माने ने प्रभाववादी चित्र बनाना शुरू किया किंतु वे अन्य प्रभाववादियों के समान प्रकृति-चित्रण की ओर आकृष्ट नहीं हुए। वे प्रत्यक्ष देख के चित्रण करते परन्तु उनके चित्रों के विषय वैसे ही प्रतिष्ठित व्यक्तियों के रहनसहन से संबंधित थे। 'नाव की सवारी' में बाह्य वातावरण व प्रकाश का परिणाम सफलता से अंकित किया है जैसा उनके इससे पहले के चित्रों में देखने को नहीं मिलता। चित्र में स्त्री व पुरुष इतने स्वाभाविक ढंग से बैठे हुए हैं कि उसके सामने 'तृण पर भोजन' में ब्रेडी हुई मानव आकृतियां कृत्रिम दिखायी पड़ती हैं। 'नाव की सवारी' वास्तविकतापूर्ण है जबकि 'तृण पर भोजन' रचनात्मक है।

यद्यपि माने ने प्रभाववादियों के शक्ति दृष्टि प्रभाव की दिशा में प्रगति की जितने के लिए उनको आकारों की रचना को कम करके विस्तृत वमकीले रंगों का

प्रयोग करना पड़ा। 1879 में बताये 'जाजं मूर का व्यक्तिचित्र' व 'फोलिय वर्जैर का मदिरागृह'¹³ इस नवीन विकसित शैली के अप्रतिम उदाहरण है।

'फोलिय वर्जैर का मदिरागृह' में उनकी निजी अभ्यासपूर्ण शैली एवं प्रभाववाद का सुन्दर संगम है और यह उनका सर्वोत्कृष्ट चित्र माना गया है। इस चित्र में प्रभाववादी रंगों की जगमगाहट व चंचलता होते हुए अप्रभूमि का शीशयो, फलो व फूलों का वस्तुचित्रण एवं सेविका की आकृति शास्त्रशुद्ध अध्ययन का परिपाक है। चित्र के मध्य में सेविका की आकृति का अंकन बहुत ही स्वाभाविक ढंग से एवं मुक्त तूलिका संचालन से किया है फिर भी आकृति, मुस्पष्ट, मुडोल व शरीररचना-शास्त्र के नियमों का पालन करते हुए सुन्दर बन गयी है। पृष्ठभूमि के शीशे में दिखाई देनेवाले मदिरागृह के दृश्य एवं कोने में खड़े हुए स्त्री-पुरुष को प्रभाववादी ढंग से अस्पष्ट रूप में अंकित करके मध्यवर्ती सेविका की आकृति को स्पष्टता व महत्त्व प्रदान किया है; और चित्र को व्यक्तिचित्र का आकर्षण प्राप्त हुआ है। रंग-कन के लिए ऐसे मौम्य व स्वच्छ रंगों को चुना है कि रंगमगति नेत्रोद्दीपक न होकर कोमल व विषयवस्तु को साकार करने में सहायक हो गयी है। सयोजन के विचार से चित्रकार ने अपार कौशल दिखाया है। मध्यवर्ती सेविका की त्रिभुजात्मक आकृति को अप्रभूमि की मेज एवं शीशे की आडी रेखाओं ने स्पष्ट प्रदान किया है तथा शीशे में दिखाई देने वाला दो खभों के बीच वह सतुलित होकर आगे निकलती है। माने ने इस चित्र द्वारा सिद्ध किया कि प्रभाववादी अंकनशैली का आकार सोदर्य व रचना-कौशल से समन्वय किया जा सकता है। कट्टर प्रभाववादी न होते हुए भी माने ने यह एक ऐसा महान् चित्र बनाया जैसा कोई अन्य प्रभाववादी नहीं बन पाया। इस चित्र के बाद उन्होंने विशेष चित्रण नहीं किया। इस चित्र को बनाने समय ही उनका स्वास्थ्य ठीक नहीं था और उसके बाद वह और भी बिगड़ता गया और 1883 में उनका देहावसान हुआ।

मृत्यु के बाद माने के चित्र चढते मूल्य में बिकने लगे। सात साल बाद उनके प्रशसकों ने चन्दा एकत्रित करके 'ग्रालिम्पिया' चित्र को खरीद कर सुप सग्रहालय को दान किया।

प्रभाववादियों का भ्रातृमण्डल (घातिन्योले कलाकार) :-

जैसे हम पहले देख चुके हैं, 1870 के करीब नवीन विचारों के तरुण चित्रकार पेरिस के घातिन्योले मार्ग में 'काफे ग्रेव्वॉ' में मिलकर कलाविषयक चर्चा करने और माने उनको प्रोत्साहन देते। राष्ट्रीय कलासंस्था में परम्परागत विचारों के कलाकारों का प्रभुत्व होने के कारण उसके द्वारा आयोजित प्रदर्शनों में नवीन विचारों के कलाकारों को स्थान नहीं मिलता था और यह बात उनके विकास में बहुत बड़ी बाधा थी। 1874 में इन असन्तुष्ट चित्रकारों ने स्वतन्त्र रूप में प्रदर्शनी का आयोजन करने का निश्चय किया। यह विचार उनके सामने पढ़ने भी आ चुका था किन्तु उनमें एकमत नहीं होने के कारण वे अब तक प्रदर्शनी का आयोजन नहीं कर सके। अब उन्होंने देखा कि लोगों के सामने आने का ब मागे बढ़ने का

और कोई मार्ग नहीं है। उनके विचारों से सहानुभूति रखने वाले कोरो व कुर्वे जैसे अनुभवी कलाकारों को अपने चित्रों को प्रदर्शित करने का निमन्त्रण देकर अपनी प्रदर्शनी को प्रतिष्ठा देने का उन्होंने विचार किया। कुछ सदस्यों ने यह भी प्रस्ताव रखा कि प्रदर्शनी में भाग लेनेवाले चित्रकारों को प्रणय करना होगा कि वे अपने चित्रों को राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में रखने के लिए नहीं भेजेंगे। माने व फार्त लातुर ने उन चित्रकारों की प्रदर्शनी में भाग लेने में अपनी असमर्थता स्पष्ट शब्दों में व्यक्त की। भाग लेनेवालों में भी कुछ चित्रकारों का मत था कि राष्ट्रीय कला-प्रदर्शनी में यश प्राप्त करना अधिक सफलता का एकमेव मार्ग है। प्रायोजित प्रदर्शनी के दो प्रमुख उद्देश्य थे; पहला था अर्थप्राप्ति और दूसरा, अपने कलाविषयक प्रयोगों को मतप्रदर्शन के लिये लोगों के सम्मुख रखना। अब तक व्यापारी दयुरां रुएल इन चित्रकारों के चित्र भविष्य में अच्छे मूल्य पर बिकने की आशा में खरीदते थे, किन्तु उनके पास भी बहुत से चित्र खरीदे न जाने से पड़े रहे व उन्होंने चित्र खरीदना बन्द कर दिया। इसी समय उनमें से कुछ चित्रकारों के चित्र नीलाम में अच्छे मूल्य पर बिके और उससे प्रोत्साहित होकर उन्होंने सोचा कि यदि वे अपने चित्रों की स्वतन्त्र प्रदर्शनी करेंगे तो सम्भवतः दर्शकों को पसन्द आकर इनका विक्रय हो सकता है एवं इसी तरह उनके लिये आगे बढ़ने का रास्ता खुल जायेगा। इसके अतिरिक्त कला के विकास के उद्देश्य से वे कलाप्रेमियों के सामने अपनी इस विचारधारा को प्रस्तुत करना चाहते थे कि कलाकार तबतक मौलिक कलानिमिति नहीं कर सकता जबतक वह रुढ़िबद्ध नियमों को तोड़कर आगे नहीं बढ़ता; अतः प्रतिभावान् कलाकारों को चाहिये कि वे स्वतन्त्र प्रेरणा से कलासाधना करते मौलिक स्रजन करें।

बहुत सी गड़बड़ी व प्रापसी वादविवाद के बाद नियोजित प्रदर्शनी का उद्घाटन छायाचित्रकार नादा के कार्यकक्ष में हुआ व तीस कलाकारों की 165 कला-कृतियों को दर्शकों के सम्मुख रखा गया। प्रदर्शनी की व्यवस्था रेन्वार ने की थी। प्रदर्शनी का किस नाम से प्रसिद्धिकरण किया जाना चाहिये इस विषय में मतभिन्नता हुई। देगा व रेन्वार कोई भी नाम देने के विरोधी थे। अतः प्रदर्शनी की निम्न-प्रकार प्रसिद्धि की गयी, 'अज्ञात' चित्रकारों, मूर्तिकारों व रेखाकलाकारों की परिषद¹⁴ किन्तु प्रदर्शनी को अपने आप नाम प्राप्त हो गया। प्रदर्शनी में क्लोद मोने के चित्र 'म्योदय का प्रभाव'¹⁵ प्रदर्शित किया गया था। कलासमीक्षक लुई लेराय ने प्रदर्शनी की निदा में 'शारिवारी' पत्रिका में एक लेख प्रकाशित किया और मोने के चित्र के शीर्षक को मूलरूप में लेकर उन्होंने लेख को 'प्रभाववादियों की प्रदर्शनी' शीर्षक दिया व म्यान-स्थान पर 'प्रभाव, प्रभावी, प्रभावित, प्रभाववादी वगैरह शब्दों का प्रयोग कर के प्रदर्शनी की हसी उड़ायी। प्रदर्शकों ने उदारता से इन नाम को स्वीकारा व अपने ध्यानमण्डल को 'प्रभाववादी चित्रकार'¹⁶ नाम से घोषित किया। समकालीन प्रभाववादी चित्रकार निराश नहीं हुए क्योंकि भविष्य में मन मिनने

के कुछ ग्रस्पष्ट पूर्वचिन्ह दृष्टिक्षेप में आये। तीन चार व्यापारियों व सत्राहकों ने भविष्य में खरीदने के हेतु चित्रों का वर्गीकरण कर के सूची बनायी। समजस समीक्षक व साहित्यिक इस निष्कर्ष पर पहुँचे कि कलाक्षेत्र में अब परिवर्तन होने-वाला है।

प्रभाववादियों ने अपनी दूसरी प्रदर्शनी का आयोजन घुरा हएल कला-वीथिका में किया। अब की बार प्रदर्शकों की सख्या तीन से घट कर उन्नीस हुई। सेजान ने भाग नहीं लिया व केपबोत ने पहली बार एक चित्र प्रदर्शित किया जो अब लुव्र संग्रहालय में है। पहले की भांति इस प्रदर्शनी के विरुद्ध प्रक्षोभ नहीं हुआ यद्यपि प्रमुख समीक्षकों ने प्रदर्शनी की पुनश्च कटु आलोचना की। कुछ अन्य समीक्षकों ने प्रदर्शनी की सीमित प्रशंसा की व कुछ चित्रों का त्रय हुआ। 1877 में तीसरी प्रदर्शनी के आयोजन के समय फ्रान्स में राजनैतिक अशांति थी और राज-सत्तावादी प्रचारक नवीन तत्त्वों को 'साम्यवादी' नाम देकर खाने में लगे थे। इसका असर प्रभाववादियों पर होकर उनके चित्रों की बिक्री मुश्किल हो गयी और उनको कठिनाइयों का सामना करना पडा। विपदावस्था के कारण पिसारो चित्रकला को छोड़ कर अन्य किसी व्यवसाय की खोज में लगे; क्या कला जीवन के लिये आवश्यक है? क्या कला में पैट भरता है? ये उनके विचार हो गये। किंतु 1879 में गण-तंत्र प्रस्थापित होकर राजनैतिक धातावरण में शांति आ गयी। प्रभाववादियों ने चतुर्थ प्रदर्शनी का आयोजन करने का विचार किया। रेन्वार् सिसली व सेजान भाग लेने से इन्कार हो गये क्योंकि वे आशा कर रहे थे कि उस साल उनके चित्र राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में स्वीकृत हो सकते हैं और यदि वे प्रभाववादियों की प्रदर्शनी में भाग लेते हैं तो उनको राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में स्वीकृति मिलना कठिन था। देगा ने इस शर्त पर भाग लेना स्वीकार किया कि प्रदर्शनी की कही भी 'प्रभाववादी' नाम से प्रसिद्धि नहीं की जाये। देगा ने अपनी अमेरिकन शिष्या मेरी कैनाट को भी प्रदर्शनी में भाग लेने को निमंत्रित किया। अब तक की प्रभाववादियों की प्रदर्शनियों से यह प्रदर्शनी अधिक सफल रही। प्रवेशमुक्त देकर दर्शकों बहुसंख्या में प्रदर्शनी देखने आये और उन्होंने चित्रों की प्रशंसा की यद्यपि अभी कुछ ऐसे दुराराध्य समीक्षक थे जिन्होंने पूर्ववत् निंदा के राग गाये। चित्रों की सीमित बिक्री हुई और प्रवेश मुक्त में प्राप्त धनराशि से प्रत्येक प्रदर्शक को 439 फ्रांक दिये गये। मेरी कैनाट ने अपने हिस्से की राशि से रेन्वार् व देगा प्रत्येक का एक चित्र खरीदा।

चतुर्थ प्रदर्शनी से प्रभाववादियों को सफलता मिली और प्रसिद्धि प्राप्त होकर उनके चित्र बिकने लगे किंतु उससे अधिक सघटित होने के बजाय उनमें फूट पड़ने लगी। रेन्वार् ने चतुर्थ प्रदर्शनी में भाग नहीं लिया था व उस साल उनके चित्र 'मादाम शार्प' नियम व उनकी पुत्रियाँ¹⁷ को वार्षिक राष्ट्रीय प्रदर्शनी में सफलता मिली। यह देखकर विचलित होकर दूगरे वर्ष मोने ने प्रभाववादियों को पांचवी प्रदर्शनी में भाग न लेकर अपने दो चित्रों को राष्ट्रीय प्रदर्शनी के लिये भेज दिया।

घोर कोई मार्ग नहीं है। उनके विचारों में सहानुभूति रखने वाले कोरो व कुर्वे जैसे अनुभवी कलाकारों को अपने चित्रों को प्रदर्शित करने का निमन्त्रण देकर अपनी प्रदर्शनी को प्रतिष्ठा देने का उन्होंने विचार किया। कुछ सदस्यों ने यह भी प्रस्ताव रखा कि प्रदर्शनी में भाग लेनेवाले चित्रकारों को प्रणु करना होगा कि वे अपने चित्रों को राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में रखने के लिए नहीं भेजेंगे। माने व फार्ते लातुर ने उन चित्रकारों की प्रदर्शनी में भाग लेने में अपनी असमर्थता स्पष्ट शब्दों में व्यक्त की। भाग लेनेवालों में भी कुछ चित्रकारों का मत था कि राष्ट्रीय कला-प्रदर्शनी में यश प्राप्त करना प्राथिक सफलता का एकमेव मार्ग है। प्रायोजित प्रदर्शनी के दो प्रमुख उद्देश्य थे, पहला था यशप्राप्ति और दूसरा, अपने कलाविषयक प्रयोगों को मतप्रदर्शन के लिये लोगों के सम्मुख रखना। अब तक ध्यापारी दयुरा एण्ड इन चित्रकारों के चित्र भविष्य में अच्छे मूल्य पर बिकने की आशा में खरीदने थे, किन्तु उनके पास भी बहुत से चित्र खरीदे न जाने से पड़े रहे व उन्होंने चित्र खरीदना बन्द कर दिया। इसी समय उनमें से कुछ चित्रकारों के चित्र नीलाम में अच्छे मूल्य पर बिके और उससे प्रोत्साहित होकर उन्होंने मोचा कि यदि वे अपने चित्रों की स्वतन्त्र प्रदर्शनी करेंगे तो सम्भवतः दर्शकों को पसन्द आकर इनका विक्रय ही मकता है एवं इसी तरह उनके नये मार्ग बढ़ने का रास्ता मूल जायेगा। इसके प्रतिरिक्त कला के विकास के उद्देश्य से वे कलाप्रेमियों के सामने अपनी इस विचारधारा को प्रस्तुत करना चाहते थे कि कलाकार तबतक मौलिक कलानिर्मिति नहीं कर सकता जबतक वह रुढ़िबद्ध नियमों को तोड़कर आगे नहीं बढ़ता; अतः प्रतिभावान् कलाकारों को चाहिये कि वे स्वतन्त्र प्रेरणा से कलासाधना करते मौलिक मर्जन करें।

बहुत ही गड़बड़ी व प्रापसी वादविवाद के बाद नियोजित प्रदर्शनी का उद्घाटन छायाचित्रकार नादा के कार्यक्षेत्र में हुआ व तीस कलाकारों की 165 कला-कृतियों को दर्शकों के सम्मुख रखा गया। प्रदर्शनी की व्यवस्था रेन्वार् ने की थी। प्रदर्शनी का किस नाम से प्रसिद्धिकरण किया जाना चाहिये इस विषय में मतभिन्नता हुई। देगा व रेन्वार् कोई भी नाम देने के विरोधी थे। अंत में प्रदर्शनी की निम्न-प्रकार प्रसिद्धि की गयी, 'अज्ञात' चित्रकारों, मूर्तिकारों व रेखाकलाकारों की परिपद'¹⁴ किन्तु प्रदर्शनी को अपने आप नाम प्राप्त हो गया। प्रदर्शनी में ब्लोद मोने के चित्र 'मूर्धोदय का प्रभाव'¹⁵ प्रदर्शित किया गया था। कलासमीक्षक लुई लेराय ने प्रदर्शनी की निंदा में 'शारिवारी' पत्रिका में एक लेख प्रकाशित किया और मोने के चित्र के शीर्षक को मूर्त्ररूप में लेकर उन्होंने लेख को 'प्रभाववादियों की प्रदर्शनी' शीर्षक दिया व स्थान-स्थान पर 'प्रभाव, प्रभावी, प्रभावित, प्रभाववादी वर्णरह शब्दों का प्रयोग कर के प्रदर्शनी की हंसी उड़ायी। प्रदर्शकों ने उदारता से इस नाम को स्वीकारा व अपने आनुमूल को 'प्रभाववादी चित्रकार'¹⁶ नाम से घोषित किया। असफलता से प्रभाववादी चित्रकार निराश नहीं हुए क्योंकि भविष्य में यश मिलने

के कुछ अस्पष्ट पूर्वचिन्ह दृष्टिक्षेप में आये। तीन चार व्यापारियों व सग्राहकों ने भविष्य में खरीदने के हेतु चित्रों का वर्गीकरण कर के सूची बनायी। समजस समीक्षक व साहित्यिक दस निष्कर्ष पर पहुँचे कि कलाक्षेत्र में अब परिवर्तन होने-वाला है।

प्रभाववादियों ने अपनी दूसरी प्रदर्शनी का आयोजन द्युरा हल कला-वीथिका में किया। अब की बार प्रदर्शकों की संख्या तीन से घट कर उन्नीस हुई। सेजान ने भाग नहीं लिया व केयबोत्त ने पहली बार एक चित्र प्रदर्शित किया जो अब लुव्र संग्रहालय में है। पहले की भांति इस प्रदर्शनी के विरुद्ध प्रक्षोभ नहीं हुआ यद्यपि प्रमुख समीक्षकों ने प्रदर्शनी की पुनश्च कटु आलोचना की। कुछ अन्य समीक्षकों ने प्रदर्शनी की सीमित प्रशंसा की व कुछ चित्रों का त्रय हुआ। 1877 में तीसरी प्रदर्शनी के आयोजन के समय फ्रान्स में राजनैतिक अशांति थी और राजसत्तावादी प्रचारक नवीन तत्वों को 'माम्यवादी' नाम देकर खाने में लगे थे। इसका अमर प्रभाववादियों पर होकर उनके चित्रों की बिक्री मुश्किल हो गयी और उनको कठिनाइयों का सामना करना पडा। विपन्नावस्था के कारण पिसारो चित्रकला को छोड़ कर अन्य किसी व्यवसाय की खोज में लगे; क्या कला जीवन के लिये आवश्यक है? क्या कला में पैट भरता है? ये उनके विचार हो गये। किंतु 1879 में गणतंत्र प्रस्थापित होकर राजनैतिक वातावरण में शांति आ गयी। प्रभाववादियों ने चतुर्थ प्रदर्शनी का आयोजन करने का विचार किया। रेन्वार् सिसली व सेजान भाग लेने से इन्कार हो गये क्योंकि वे आशा कर रहे थे कि उस साल उनके चित्र राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में स्वीकृत हो सकते हैं और यदि वे प्रभाववादियों की प्रदर्शनी में भाग लेते हैं तो उनको राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में स्वीकृति मिलना कठिन था। देगा ने इस शर्त पर भाग लेना स्वीकार किया कि प्रदर्शनी की कही भी 'प्रभाववादी' नाम से प्रसिद्धि नहीं की जाये। देगा ने अपनी अमेरिकन शिष्या मेरी कैसाट को भी प्रदर्शनी में भाग लेने को निमंत्रित किया। अब तक की प्रभाववादियों की प्रदर्शनियों से यह प्रदर्शनी अधिक सफल रही। प्रवेशगुल्क देकर दर्शक बहुसंख्या में प्रदर्शनी देखने आये और उन्होंने चित्रों की प्रशंसा की यद्यपि अभी कुछ ऐसे दुराराध्य समीक्षक थे जिन्होंने पूर्ववत् निंदा के राग गाये। चित्रों की सीमित बिक्री हुई और प्रवेश गुल्क से प्राप्त धनराशि से प्रत्येक प्रदर्शक को 439 फ्रांक्स दिये गये। मेरी कैसाट ने अपने हिस्से की राशि में रेन्वार् व देगा प्रत्येक का एक चित्र खरीदा।

चतुर्थ प्रदर्शनी से प्रभाववादियों को सफलता मिली और प्रसिद्धि प्राप्त होकर उनके चित्र बिकने लगे किंतु उमसे अधिक संघटित होने के बजाय उनमें फूट पड़ने लगी। रेन्वार् ने चतुर्थ प्रदर्शनी में भाग नहीं लिया था व उस साल उनके चित्र 'मादाम शार्प तिय व उनकी पुत्रिया'¹⁷ की वापिक राष्ट्रीय प्रदर्शनी में सफलता मिली। यह देखकर विचलित होकर दूगरे वर्ष मोने ने प्रभाववादियों की पाँचवीं प्रदर्शनी में भाग न लेकर अपने दो चित्रों की राष्ट्रीय प्रदर्शनी के लिये भेज दिया

देगा ने मोने को 'विप्रवासघाती' कह कर दोष लगाया व रुष्ट होकर मोने ने नवागत प्रभाववादियों को 'पुनर्जाकार' नाम दिया क्योंकि पाचवी प्रदर्शनी न देगा व पिसारो के चित्रों को छोड़ कर दोष चित्र बतें मोरिसो, केयबोत, गिव्यामं आदि नये कलाकारों के थे। देगा क दोषारोपण से संजान, सिसली व रेन्वार् भी नाराज हुए। प्रभाववादियों की प्रदर्शनी की कायवाही अब कयबोत करने थे व उन्होंने छठी प्रदर्शनी में देगा के चित्रों को स्थान न देन का प्रस्ताव रखा किन्तु पिसारो ने यह अनुचित समझा। 1882 में छठी प्रदर्शनी की गयी। घातरिक भगड़ों के कारण मातवी प्रदर्शनी के आयोजन व कयबोत कठिनाई महसूस करने लगे तब चित्रविश्वेता छुरा एल ने मध्यस्थता कर क उनके अधीन चित्रों को प्रदर्शन करने को असंतुष्ट चित्रकारों से सन्तति प्राप्त की। देगा ने इस प्रदर्शनी में भाग नहीं लिया क्योंकि उनक अनुमायियों को निर्मात्रस नहीं किया गया था। संजान के चित्रों की बिन्नी होन की आशा नहीं थी, अतः छुरा एल ने उनको निमन्त्रित नहीं किया किन्तु संजान लुग थे कि राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में उनका एक चित्र पहली बार प्रदर्शित किया गया था। असल में इस साल की प्रदर्शनी की चयन समिति में संजान के एक मित्र चुने गये थे व उनकी सिफारिश से संजान का एक चित्र स्वीकृत हुआ था। 1885 तक राष्ट्रीय आर्थिक संकट के कारण प्रभाववादियों की अफर विपन्नावस्था का सामना करना पड़ा। 1885 में अमेरिकन घाट एसोसिएशन ने छुरा एल को फ्रेंच चित्रों की प्रदर्शनी का आयोजन करने का निमन्त्रित किया। मेरी कैंसाट के प्रयातों में अमेरिकन कलाप्रेमी प्रभाववादी चित्रकला से परिचित हो गये थे। न्यूयार्क में की गयी प्रदर्शनी में प्रभाववादी कलाकारों को बहुत मफलता मिली जिसकी वे आशा नहीं कर रहे थे। अब उन्होंने उसी साल आठवी प्रदर्शनी का आयोजन किया। पिसारो के मुझाव से मोरा व सिन्याक का निमन्त्रित किया था। पहले से ही प्रभाववादियों का विघटन हो रहा था और आठवी प्रदर्शनी में मोने, रेन्वार्, सिसली, केयबोत व संजान ने भाग नहीं लिया। प्रदर्शकों ने बतें मोरिसो, गोम्बे, मेरी कैंसाट व आदिलों रेदा प्रमुख थे। यह प्रदर्शनी प्रभाववादियों की अंतिम प्रदर्शनी रही व इसके साथ ही उनका पूर्ण विघटन हुआ।

कुछ भी हो प्रभाववादी कलाकार अपना कार्य कर चुके थे और प्रभाववाद के सिद्धान्तों का चित्रकारों में बहुत प्रसार हुआ था। प्रभाववाद ने योरपीय व अमेरिकी कला को नयी दिशा में मोड़ दिया था। अब प्रभाववादी चित्रकारों की स्वतन्त्र सस्था होने में कोई कार्यसिद्धि होनेवाली नहीं थी। व्यापारियों व सम्राहकों का ध्यान आकषित करने में प्रभाववादी सफल हो गये थे और उनके चित्रों की काफी मांग थी। किन्तु राष्ट्रीय सस्था एवं उससे सबधित मडली का विरोध कायम था और जब 1893 में केयबोत के मृत्युपत्र द्वारा प्रभाववादी चित्रों का समग्र लुप्त संग्रहालय को प्रदान किया गया तब चित्रकार जेरोम ने उन चित्रों को रद्दी की उपमा देकर उनको स्वीकारने की सरकारी नीति की आलोचना की। जेरोम व बुग्वेरो जैसे प्रतिष्ठित

परंपरावादी अब वृद्ध हो गये थे और उनके चित्रों के बराबर मोने, रेन्वार्, देगा व दूसरे प्रभाववादी चित्रकारों के चित्रों की मांग बढ़ रही थी। अमेरिका में प्रभाववादी चित्र काफी तादाद में विक रहे थे और मोने के चित्र 'आर्मिपिया' को चर्चा एकत्रित करके खरीदने के पीछे यह भय था कि शायद अन्य श्रेष्ठ प्रभाववादी कलाकृतियों की तरह यह चित्र भी अमेरिका नहीं पहुँच जाये। परंपरावादी विचारों की सामना करके जिन कलाविषयक सिद्धांतों को प्रभाववादियों ने स्थापित किया था उनका क्या स्वरूप है वह अब हम देखेंगे।

प्रभाववाद के सिद्धांत

मोने के चित्र 'सूर्योदय का प्रभाव' की आलोचना में 'प्रभाव' शब्द का प्रयोग होने से पहले भी 'इस शब्द का इसी तरह का प्रयोग किया जा चुका था'। दोविन्यो के प्रकृतिचित्रों की निंदा करते हुए लेखक तेओफिल गीतिए ने लिखा था "दोविन्यो के चित्रों में बारीकियों की ओर ध्यान नहीं है व उनमें केवल दृश्य के सर्वसाधारण प्रभाव का अंकन है"। प्राकृतिक दृश्य की काव्यात्मकता पर बल देने के हेतु दोविन्यो सोच-समझकर 'बारीकियों' की उपेक्षा करते क्योंकि वे जानते थे कि चित्र की काव्यात्मकता दृश्य के वृद्ध चित्रण की अपेक्षा दर्शक की मानसिक अवस्था पर अधिक निर्भर करती है; अतः ऐसी मानसिक अवस्था को जागृत करने के लिये निसर्ग के तदुचित काव्यपूर्ण अंगों पर बल दिया जाना चाहिये। अतः दोविन्यो को प्रभाववादी की अपेक्षा निसर्गवादी कहना योग्य है।

प्रभाववादी चित्रकार दृश्यांतर्गत वस्तु के यथार्थ-रूप-सादृश्य की ओर ध्यान नहीं देते; उनका लक्ष्य वस्तुसंचय पर हुए वातावरण व प्रकाश के समूचे प्रभाव को चित्रित करना था अर्थात् समय एवं ऋतु के परिवर्तन के साथ वही वस्तुसंचय उनके लिये भिन्न चित्रविषय बन जाता। बदलते हुए प्रकाश के साथ वही वृक्ष उनकी हरा, पीला, लाल, जामुनी इस तरह बदलते हुए रूप में दिखायी देता। वातावरण व प्रकाश से दृश्य पूर्ण रूप से व्याप्त है, अतः उनको अंकित करने के उद्देश्य से प्रभाववादी चित्रकारों को व्यापक दृष्टि होण अन्यानी पड़ती और वे प्रत्येक वस्तु एवं उसकी बनावट तथा बारीकियों में रुचि नहीं लेते। एक ही दृष्टिपात में सम्पूर्ण दृश्य के नेत्रपटनीय परिणाम को अंकित करना उनका लक्ष्य हुआ; इस लक्ष्य की पूर्ति में पस्तुसम्बन्धी ज्ञान एवं निरीक्षण सहायक नहीं होने तथा वस्तु के आकार का अंकन उस क्षण की स्मृति से करना पड़ता। नीमित्त प्रथम में प्राधुनिक कला के वस्तुनिरपेक्षता की ओर मार्गक्रमण में प्रभाववाद आरम्भिक चरण था। कट्टर प्रभाववादी चित्रकार मोने कहते कि 'यदि वे जन्मतः अंधे होते व उनको अज्ञानक दृष्टि प्राप्त होती तो अच्छा होता जिससे वस्तुओं के बारे में जरासा भी पूर्वज्ञान नहीं होने के कारण वस्तुओं पर हुए प्रकाश के परिणाम को वे विमुग्ध रूप में चित्रित कर सकें; वस्तु के निजी रंग व आकार का ज्ञान नहीं होने के कारण वे केवल देख कर ही उसी क्षण में हुए वस्तु के नेत्रपटनीय परिणाम को रंगों द्वारा पट पर उतारते।' अतः

वास्तविकता का प्रभाववादी चित्रकारों के लिए इतना ही महत्व था कि उसकी वजह से उनको प्रकाश व वातावरण के तरल तत्वों का दृष्टिमान ही सकता था। प्रभाववादी चित्रकारों के चित्रण के मुख्य विषय थे प्रकाश व वातावरण। इस सम्बन्ध में माने का वक्तव्य उद्धोधक है। जब किसी चित्र ने माने के व्यक्तिसमूह के चित्र को देख कर पूछा "चित्र में सबसे अधिक महत्व किस व्यक्ति को दिया गया है?" तब माने ने उत्तर दिया "किंगों भी चित्र में सबसे प्रमुख व्यक्ति होता है प्रकाश"।¹⁸

चित्रकला में प्रकाश के महत्व के बारे में प्रभाववादियों के जो विचार थे उनमें गोया के कुछ विचारों की अन्तिम रूप दिया था। गोया कहते थे "प्रकृति में रेखा कहाँ है? मुझे तो केवल प्रकाशित व अप्रकाशित आकार दिखायी देने हैं— समतल जो निकट है एवं समतल जो दूर है। मुझे रेखाएँ एवं वारीकियाँ दिखायी नहीं देती। मैं व्यक्ति के सिर के बालों को नहीं गिन सकता, न उसके कोट के बटनों को। मुझे जो दिखायी नहीं देता वह देखने का मेरी कूँची को कोई अधिकार नहीं है"।¹⁹ किन्तु गोया ने प्रभाववादियों के समान वास्तविक आकारों की उपेक्षा नहीं की थी। 17वीं सदी के चित्रकार बेलास्केस के चित्र प्रभाववाद के इस सिद्धान्त के मोहित प्रयोग के उदाहरण हैं। वे दूरस्थित व निकटवर्ती वस्तुओं के आकारों की स्पष्टता में अन्तर रखते और उनके चित्र 'वीनस व ब्युपिड' में वीनस की आकृति एवं उसकी दर्पण में परावर्तित प्रतिमा की स्पष्टता में अन्तर है; प्रभाववादी सिद्धान्त के अनुसार रंगों की छटाओं में परिवर्तन करके प्रतिमा को घुंघना चित्रित किया है। चित्रकला के इतिहास में ऐसे उदाहरण मिलेंगे जिनसे सिद्ध किया जा सकता है कि प्रभाववाद के कुछ सिद्धान्तों की तदुचित कल्पना पहले भी कुछ चित्रकारों की थी; परन्तु प्रभाववादियों ने आगे बढ़ कर, प्रकाश व रंगों का वैज्ञानिक अध्ययन करके अपने सिद्धान्तों को जो स्पष्ट व वैज्ञानिक रूप प्रदान किया वह क्रांतिकारी कदम था।

नेत्रपटलीय परिणाम को प्रभाववाद में दिये गये महत्व को देखकर उपहास में प्रभाववाद को 'नेत्रशैली'²⁰ नाम दिया गया। दृश्य को अंकित करने की प्रभाववादियों की नयी पद्धति को देखकर पोल मात्स ने लिखा "ये चित्रकार जरूर किसी नेत्रदोष से पीड़ित हैं"। 1884 में अमेरिकन चित्रकार इन्नेस ने प्रभाववाद की श्रुतियों को बताते हुए लिखा "मह बिलबुल असत्य है कि इन चित्रकारों ने जैसे चित्रित किया है वैसे उनकी प्रकृति में दिखाई देता है।" धार्मिक दृष्टिपात एवं उसमें होने वाले सम्पूर्ण दृश्य के नेत्रपटलीय परिणाम को इतना महत्व अब तक के चित्रकारों ने नहीं दिया था; ये चित्रकार वस्तु का सूक्ष्म निरीक्षण करके चित्र बनाने और उसमें वस्तुसादृश्य का महत्व होता। प्रभाववाद में वस्तुसादृश्य का स्थान वस्तुओं से परावर्तित प्रकाश ने ले लिया। जब कलाकृति में वस्तुसादृश्य को महत्व देना होता है तब वस्तुरचना का अध्ययन करने के लिए चित्रकार को प्रत्येक वस्तु के चित्र प्रयोग

का क्रमशः निरीक्षण करना पड़ता है—यह 'क्रमबद्ध दृष्टि' है। प्रभाववाद में प्रकाश को महत्त्व है; क्योंकि प्रकाश का प्रभाव एक ही क्षण में होता है, प्रभाववादी चित्रकार दृश्यांतर्गत वस्तुसंचय को एक ही समयावच्छेद में देखता है—यह 'समपात दृष्टि' है। प्रभाववादी चित्रों में वस्तुओं के आकारों को ठोसपन नहीं होने का यही कारण है; उनके चित्रों का सम्पूर्ण क्षेत्र सौम्य चंचलता से सचेत होता है। रचनात्मक एवं अभिव्यंजनावादी कलाओं की दृष्टि से यह बहुत बड़ी कमजोरी है जिसको अनुभव करके उत्तरप्रभाववादी चित्रकारों ने नयी दिशाओं को अपनाया। किन्तु इससे प्रभाववाद का महत्त्व कम नहीं होता; उत्तरप्रभाववादी चित्रकारों को भी अपने कलात्मक उद्देश्यों की पूर्ति के लिए प्रभाववादियों की स्वतन्त्र व विद्युद्ध्रंजनपद्धति को, परिश्रम व अध्ययन के साथ, आत्मसात् करना पड़ा।

प्रभाववाद की आधुनिक कला को सबसे बड़ी देन है रंगांकन की विद्युद्धता और कलाकार के मूलभूत सर्जनस्वातंत्र्य की प्रस्थापना। यदि प्रभाववादियों से यह कार्य नहीं होता तो बीसवीं सदी की कला के विकास का आरम्भ नहीं होता।

प्रभाववादी चित्रकारों ने रंगसंगति एवं अकनपद्धति में जो क्रांतिकारी परिवर्तन किये उसके पूर्वचिन्ह हमको देलाक्रा की कला में प्रतीत होते हैं। कूंची द्वारा बनाये गये धब्बों व लकीरों को देलाक्रा चित्रण में कायम रखते और उनको वे 'पलोशोताज'²¹ कहते। इस पद्धति को कुछ प्रभाववादियों ने इतना आत्यंतिक रूप दिया कि उनके चित्रों के क्षेत्र ऊबड़खाबड़ दिखाई देते। देलाक्रा ने सूक्ष्म निरीक्षण करके देखा कि लाल रंग के क्षेत्र में कुछ हरी एवं पीले रंग के क्षेत्र में कुछ नीली झलक होती है; अतः लाल वस्तु का यथार्थ चित्रण केवल लाल रंग से एवं पीली वस्तु का चित्रण केवल पीले रंग से नहीं किया जा सकता। किसी भी रंग के यथार्थ अंकन में उसके पूरक रंग की झलक आवश्यक है जिसके बिना उसकी स्वाभाविक चमक का परिणाम चित्रण में प्रतीत नहीं होता। इसके अतिरिक्त परावर्तन के कारण प्रत्येक वस्तु में निजी रंग के साथ अन्य रंग भी दिखायी देते हैं। देलाक्रा को ज्ञात हुआ कि प्रत्येक वस्तु का रंग उसके द्वारा किये गये प्रकाश के परावर्तन का परिणाम है। साथ ही समीपवर्ती रंग एक दूसरे पर प्रभाव डाल के मूल रंग को बदल देते हैं। देलाक्रा के इन निष्कर्षों से प्रारम्भ करके प्रभाववादियों ने रंगांकन को शास्त्रीय स्वरूप दिया। उन्होंने प्रकाशविज्ञान के नियम को मूलाधार माना कि सूर्य का श्वेत प्रकाश लाल, नारंगी, पीले, हरे, भ्रासमानी, नीले व जायुनी किरणों के समपाती प्रभाव से बनता है।

19वीं सदी में परम्परावादी चित्रकार प्रथम सुनियन्त्रित बाह्य रेखा से आकारों को पट पर अंकित करते और उन आकारों में एक से रंग की चिकनी परत डेकर रंगांकन करते। रंगों या रंगांकन पद्धति को चित्रण में इसमें अधिक महत्त्व नहीं था। कॉन्स्टेबल का अनुसरण करके देलाक्रा ने इस पद्धति को तोड़ दिया और भिन्न रंगों के स्पष्ट धब्बों व लकीरों में रंगांकन आरम्भ किया जिसका स्पष्ट व

सूक्ष्मशुद्ध, वियरुण, उन्होंने अपने प्रयत्न में किया है। बाह्यरेखा के महत्त्व को घटा कर हल्की, गहरी छटाओं के समीपवर्ती, क्षेत्रों के भ्रमन से वे वस्तु के आकार को स्पष्ट करते हैं। इस प्रवृत्ति को मानने ने अपनाया। प्रभाववादी चित्रकार इसको 'छटाओं द्वारा भ्रमल'²² कहते थे व उन्होंने वैज्ञानिक अध्ययन से इसका पर्याप्त विवास किया। उन्होंने रेखा की आवश्यकता को ही समाप्त कर दिया क्योंकि उन्होंने देखा कि रेखा केवल कल्पना की निर्मित है व उसका प्रत्यक्ष अस्तित्व नहीं है।

समयांतर, दृष्टि में नेत्रपटल पर क्या परिणाम होता है इसके बारे में विचार करते पर प्रभाववादियों को ज्ञात हुआ कि प्रकाशविज्ञान के अनुसार कोई भी वस्तु तब दिखाई देती है जब उससे परावर्तित प्रकाशकिरणों दर्शक के नेत्रपटल पर आपात करती हैं; अर्थात् वस्तु के चित्रण का सत्य अर्थ है प्रकाशकिरणों के नेत्रपटलीय परिणाम का चित्रण; अतः इस परिणाम के सत्य स्वरूप को समझने के लिए वैज्ञानिक अध्ययन आवश्यक है। अब प्रकाशविज्ञान, दृष्टिद्विज्ञान व रंगविज्ञान का प्रभाव करके उन्होंने अंकनपद्धति के निश्चित नियम बनाये। काले रंग का वैज्ञानिक अर्थ है सभी प्रकाशकिरणों का अभाव; अतः जहाँ जरासा भी प्रकाश है, वहाँ काला रंग नहीं हो सकता उसी तरह परावर्तन के नियमों के अनुसार काली छाया नहीं हो सकती। अन्य प्रभाववादियों ने काली वस्तु या छाया का अंकन गहरे नीले, जामुनी या हरे रंग से करना शुरू किया। उसी प्रकार, परावर्तन के कारण जिसको हम पूर्ण सफेद मानते हैं ऐसी वस्तु में भी पीले, नीले, लाल वगैरह रंगों की हल्की भलक प्रतीत होती है; अतः उन्होंने विद्युत् सफेद रंग में अन्य रंगों को समुचित मात्रा में मिश्रित करना शुरू किया। अंत में वे इस निष्कर्ष पर पहुँचे कि प्रत्यक्ष में प्रत्येक वस्तु पर उसके निजी रंग के अलावा अनेक रंगों की विशेषतया पूरक रंगों की छटाएँ चमकती हैं। इस विचार के परिणामस्वरूप प्रभाववादियों ने अपनी रंगांकन-पद्धति में मौलिक परिवर्तन किये। प्रत्येक रंगीन क्षेत्र को भिन्न शुद्ध रंगों में अंकित करने लगे जिसमें उनको मूल व पूरक रंगों सम्बन्धी वैज्ञानिक सिद्धान्तों से काफी मार्गदर्शन हुआ। वैज्ञानिकों के रंगविषयक नये आविष्कारों को पढ़-कर उनको बहुत प्रसन्नता हुई। उनको ज्ञात हुआ कि लाल रंग के समीप हरे, नारंगी के समीप नीले व पीले के समीप जामुनी को अंकित करने से वे रंग अधिक सतेज दिखाई देते हैं; संक्षेप में पूरक रंगों को समीप अंकित करने से वे एक-दूसरे की चमक बढ़ा देते हैं एवं समीपीकरण का परिणाम मिश्रण के परिणाम से अधिक तेजस्वी होता है। इसी प्रकार रंगसम्बन्धी सिद्धान्तों का पालन करके रंगांकन करने से प्रभाववादी चित्रों ने सुराते चित्रों से अधिक तेज व जगमगाहट आ गयी। उनकी इस रंगांकनपद्धति को 'इन्द्रधनुषी रंगांकन'²³ कहते थे। इस पद्धति का सीमित प्रयोग कॉन्स्टेबल के चित्रों में किया हुआ देखने को मिलता है।

31. जैसे हम पहले देख चुके हैं कि परम्परागत पद्धति के अनुसार कूची से बनी झुई-लकीरों को मिटाकर पूरे चित्रक्षेत्र को चिकना बनाना चित्रकार के कौशल का

प्रमाण माना जाता था और इस पद्धति को प्रथम देलाक्रा व फ्रांस, हाल्स, ने तोड़ दिया था। किन्तु वे दोनों भी स्पष्ट-तूलिका-संचालन²¹ का प्रयोग रंगकन की अंतिम अवस्था में करते थे। प्रभाववादियों के साथ यह बात नहीं थी; जब तक वे प्रारम्भ से ही स्पष्ट-तूलिका-संचालन नहीं करते तब तक भिन्न-विद्युद्ध-रशों के सनीपवर्ती ध्वनों द्वारा चनील्ल-रंगकन करने के अपने उद्देश्य में वे सफल नहीं हो सकते थे। स्पष्ट-तूलिका-संचालन के साथ उससे बनी हुई ऊबड़खाबड़-सतह के, स्वाभाविक सौन्दर्य की ओर प्रभाववादियों का ध्यान आकृष्ट हुआ और सतह की बुनावट चित्र के सौन्दर्य का महत्त्वपूर्ण अंग बन गयी; मोने के रमा के गिरजाघरों के चित्र इस दृष्टि से सुन्दर व अभ्यसनीय है। बाद में बीसवीं सदी में सतह के इस स्वाभाविक प्रभाव को बढ़ाने के उद्देश्य से चित्रकारों ने नये प्रयोग किये; कूची के स्थान पर चित्रण-चाकू को काम में लेकर मोटी-परतों में रंगों को पट भर लगाने लगे, और सतह को क्षुद्रापन देने के लिये, चित्रण से पहले, सट पर-वालू, कपडा व लकड़ी का घुरादा चिपकाने लगे। प्रभाववादियों की प्रथम प्रदर्शनी को देखकर कास्ट्रान्यारी ने जो भविष्यवाणी की थी वह सत्य निकली; उन्होंने लिखा था "प्रभाववादियों में अवश्य मौलिक गुण है; किन्तु इनके दृष्टिकोण से वास्तविक दृश्य चित्रण के लिये बहाना मात्र रह जाता है, और अन्त में इसका परिणाम यह होगा कि कला का वास्तविकता से सम्बन्ध पूर्ण रूप से टूट जायेगा"।

प्रभाववादी क्रांति का मूल उद्देश्य था दृश्य के क्षणिक-दृष्टि-प्रभाव को चित्रकार की बौद्धिक कल्पना एवं रचना के अडिबद्ध नियमों से मुक्त कर के छाया चित्रण के समान यथासं चित्रित करना। प्रभाववादियों का 'इन्द्रधनुषी रंगकन' इस उद्देश्य की पूर्ति का साधन मात्र था। यह उद्देश्य ऐसा था कि चित्रण के लिये किसी विशिष्ट विषय का होना आवश्यक नहीं था। अब प्रभाववादियों को आमपास जो कुछ दिखायी-देता चित्रण के योग्य था व उसके चित्रण में कल्पना की सहायता से या विचारपूर्वक परिवर्तन करना, वे अनुचित मानते। दृश्य में स्वाभाविकता का परिणाम, दिखाने के उद्देश्य से वे चित्रक्षेत्र की सीमापर अर्धमानवाकृतियों को चित्रित करते, एवं अस्तुष्टों को नैसर्गिक फूटी-टूटी अवस्था में चित्रित करते। इस विचार से प्रभाववाद की नैसर्गिकतावाद से अनिष्ठ समानता है; अतः कुछ विद्वान् उसको आधुनिक कला के अन्तर्गत नहीं मानते। विषयसम्बन्धी इस दृष्टिकोण के कारण प्रभाववाद में प्रकृतिचित्रण को सब से अधिक महत्त्व प्राप्त हुआ; उसमें अन्य विषयों के चित्र बहुत ही कम है। बाबिजा चित्रकारों के प्रकृतिचित्रण में और प्रभाववादियों के प्रकृतिचित्रण में अन्तर्गत की भिन्नता के अतिरिक्त और भी अंतर है। प्रकृतिचित्रण को काव्यमय बनाने के उद्देश्य से बाबिजा चित्रकार योग्य दृश्यों को चुनते, उन्होंने प्रकृति को मानवतावादी दृष्टिकोण से विषय के रूप में अपनाया और उसको मानव के अस्तित्व एवं विकास के लिये पोषक वातावरण के रूप में चित्रित किया। प्रभाववादियों का प्रकृतिचित्रण अधिक निरर्थक था; उन्होंने

प्रकृति के मानवीय संबंध का विचार नहीं किया। उन्होंने प्रकृति को स्वतंत्र व्यक्तिव देकर ऋतु व समय के अनुरूप भिन्न प्रवृत्तियों में चित्रित किया जैसे कोई व्यक्ति चित्रकार मानव को चित्रित करता है। मोने के प्रकृतिचित्र इस बात के समुचित और बहुत ही सुन्दर उदाहरण हैं।

वाह्य स्थानों पर जाकर प्रत्यक्ष चित्रण करना प्रभाववादियों की विशेषता थी जो 'वाह्य-स्थान-चित्रण'²⁵ नाम से प्रसिद्ध है। देगा इस तरह बाहर जा कर चित्रण करने के विरोधी थे किन्तु मोने, पिसारो व सिसली इस पद्धति के निष्ठावान् उपामक थे। मोने ने इसी उद्देश्य में शिकारा बनवाया था जिम पर बैठ कर वे नदी-किनारों के दृश्यों को चित्रित करते।

प्रभाववादियों की जीवन के प्रति क्या धारणाएँ थी। इसकी स्पष्ट कल्पना उनके चित्रों के विषयों से होती है। माधारणतया उनके चित्रों के विषय थे नदी के किनारों, गागरतटों, मैदानों, उपवनों, बगीचों, सेतों, शहर के रास्तों व चौराहों के दृश्य एवं जनममुदाय के चित्रों में घुड़दौड़ के मैदानों, वनभोजनों, खेलों, सार्वजनिक समारोहों, नृत्यों, नाटकगृहों व मंदिरागृहों के दृश्य। प्रभाववादियों ने जीवन को प्रसन्नता व कृतज्ञता के भाव से देखा व चित्रित किया। उनके दृष्टिकोण में संसार का कोना-कोना सौंदर्य से इतना परिपूर्ण है कि विषय की खोज में धर्म, साहित्य, पुराण या इतिहास की पढ़ने की आवश्यकता नहीं है; कलाकार जहाँ भी देखता है वहाँ उसको सौंदर्य पूर्ण, कलात्मक विषय मिल सकता है। भौतिकीकरण से दुनिया में नवीन चेतना आ गयी है; कारखाने, रेलगाड़ियाँ, लोहे के पुल, जहाज व यंत्र, प्रकृति के साथ, दृश्य सौंदर्य के नवीन भ्रम बन गये हैं; वैज्ञानिक प्रगति से हम संसार को स्वर्ग बनाने की आशा कर रहे हैं। प्रभाववादी चित्रकारों ने उद्योगमृष्टि का भी आशावादी दृष्टिकोण से चित्रण किया; वहाँ भी उनको अनोखा सौंदर्य प्रतीत हुआ। प्रभाववाद ने चित्रकार को कार्यक्षेत्र की सीमाओं के बाहर जाकर संसार के वास्तविक सौंदर्य को अनुभव कराने को प्रेरित किया। 1876 में छुराति ने लिखा था "अब हम मानव को उसके आसपास के वातावरण से भिन्न नहीं मानते। संग्याती की तरह कार्यक्षेत्र में बढ़ी होकर स्वर्ग प्राप्ति हो सकती है, किन्तु हम चाहते हैं कि चित्रकार इस सीमित स्थान को छोड़ कर मानवता के खुले वातावरण में आ जायें।" वॉनर हापटमन के शब्दों में "प्रभाववाद आशावादी भौतिकवाद का ही एक रूप है।" ब्लोद मोने (1840-1926)

प्रभाववाद के सिद्धांतों को चरम सीमा तक प्रयोगान्वित कर के उनको चित्रकार के लिये उपयुक्त सिद्ध करने का कार्य मोने ने किया। वे प्रभाववादियों के नेता थे और अंत तक प्रभाववाद में निष्ठावान् रहे।

ब्लोद मोने के पिता पन्तारी थे और उन्होंने ब्लोद की चित्रकार बनने की मनीषा का विरोध किया। बचपन में ही ब्लोद अपनी शालेय अभ्यास-पुस्तिकाओं में रेखाचित्र बनाने में रुचि लेने लगे। उम्र के 16वें साल तक वे ल आत्र में चित्रकार

व व्यंग्यचित्रकार के रूप में प्रसिद्ध हुए और उनको 25 फाक प्रति चित्र के मूल्य से बहुत काम मिलने लगा। उनके चित्र किसी दूकान की प्रदर्शन-खिड़की में लगाये जाते। उसी दूकान में उनको प्रकृति-चित्रकार ओजेन बुर्दे के चित्र देखने को मिले। बुर्दे पहले उस दूकान के मालिक थे और चित्रकारों को कलासामग्री व चित्रों के चौखटे बेचते थे। मिले, क्रुत्युर, त्रायो आदि चित्रकार गर्मी की छुट्टियाँ बिताने को वहाँ आते। उनसे प्रोत्साहन पाकर बुर्दे चित्रण करने लगे और कुछ समय बाद अधिक अध्ययन के लिये पेरिस खाना हुए। पहले से ही खुले वातावरण के चित्रण में बुर्दे की रुचि थी और पेरिस की चित्रशाला में अध्ययन करने से वह कम नहीं हुई। बुर्दे ने बलोद की असाधारण प्रतिभा को पहचाना और उनको प्रत्यक्ष स्थान पर जाकर प्रकृति-सौंदर्य को चित्रित करने का महत्व समझाया। प्रारंभ में घमडी बलोद ने बुर्दे के उपदेश को नहीं माना, परन्तु धीरे-धीरे प्रकृति सौंदर्य ने उनको अपनी ओर ऐसे आकृष्ट किया कि वे अत तक प्रकृति के पागल पुजारी बने रहे। 1859 में वे जब पेरिस गये तब तक प्रकृतिचित्रण के प्रति रुचि काफी बढ़ गयी थी। 1861 में जब सैनिक-सेवा में उनको अल्जियर्स भेजा गया तब वहाँ के प्रकाशमान व रंगीले वातावरण का उन पर ऐसा प्रभाव पड़ा जो आजीवन टिका रहा।

1862 में मोने वापस पेरिस आकर ग्लेयर की चित्रशाला में प्रविष्ट हुए। वहाँ मानव शरीर चित्रण के लिये आदर्शों को सामने बिठाते किन्तु प्राचीन ग्रीक मूर्तियों को आदर्श मान कर मानवशरीर चित्रण करने को कहते। मोने के व्यक्ति-चित्र की यथार्थता को देख कर ग्लेयर ने कहा "वह भद्दा है, वास्तविकता के अध्ययन से चित्रण में सहायता मिलती है परन्तु आदर्शों के पालन में ही चित्र सुन्दर व कलापूर्ण बनता है"। मोने को इस प्रकार की शिक्षा से घृणा थी किन्तु वे ग्लेयर की चित्रशाला को छोड़ नहीं सकते थे क्योंकि उनके पिता का आदेश था कि यदि वे किसी प्रसिद्ध चित्रकार से शिक्षा प्राप्त नहीं करेंगे तो उनको किसी भी प्रकार की सहायता नहीं मिलेगी। वहाँ उनका बाजीप से परिचय हुआ जो वैचकी के साथ चित्रकला का भी अध्ययन कर रहे थे। सिसली व रेन्वार् भी ग्लेयर की चित्रशाला के विद्यार्थी थे। 'अस्वीकृत चित्रकारों की प्रदर्शनी' के दूसरे साल ग्लेयर ने अपनी चित्रशाला बंद की और मोने पूर्ण स्वतंत्र होकर चित्रण करने लगे। मातिते कला-वैयक्तिकता में आयोजित माने की प्रदर्शनी को देख कर मोने से बहुत प्रभावित हुए। यह उनका विमुक्त रंगकन पद्धति में प्रथम परिचय था। रुढ़िबद्ध छाया प्रकाश के कृत्रिम प्रभाव को हटा कर चित्र को घमकीला रूप कैसे प्रदान किया जा सकता है यह उन्होंने माने के चित्रण से सीखा। अब उन्होंने चित्रकार साधियों का मदन बनाया और वे सब फाँतेनब्लो वन के सीमावर्ती दोनी नाम के गाँव के आसपास प्रकृति-चित्रण करने लगे। यहाँ उनका बाबिजा चित्रकारों से परिचय हुआ एवं उनकी प्रकृति-चित्रणपद्धति का उनको ज्ञान हुआ।

पर आगे काम करते और इस प्रकार चित्रमालिका को पूर्ण करते। समय के अनुसार बदलने वाले दृश्य प्रभाव को चित्रित करने का ऐसा अनोखा प्रयोग अब तक किसी चित्रकार ने नहीं किया था। रूमा के गिरजाघर के दर्शनीयभाग के ठोम शिलाकार्य पर चञ्चल सूर्यकिरणों को नेत्रोद्दीपक नृत्य मोने ने देखा और उसकी भी उन्होंने चित्रमालिका में बन्दी किया। इस चित्रमालिका में स्थायित्व व चाञ्चल्य जैसे विरोधी तत्त्वों को परिणामकारक ढंग से एक साथ चित्रित करके चित्रकार ने अपने कला-प्रभुत्व को सिद्ध किया है। आर्ज्वलिल के दृश्यों को चित्रित करने के लिए मोने ने शिकारा खरीदा और उस पर बैठ कर उन्होंने नदीकिनारों के कई चित्र बनाये।

मनोहर प्राकृतिक दृश्य से प्राप्त ऐंद्रिक आनन्द में तन्मय होने के मोने के मनोबल व दृश्य अनुभूति का परिशीलन करके उसकी पट पर अंकित करने की उनकी वृत्तलता को देखकर सेजान ने कहा था "मोने केशल प्रांस है—किन्तु कौसी प्रांस!" चित्रण करते समय मोने दृश्य में कितने तद्रूप होते थे इसका प्रमाण उनके जेफाय को लिखे हुए पत्र से मिलता है; उन्होंने लिखा था "मुझे जो दिखाई देता है वह मैं चित्रित करता हूँ; यदि चित्रण के सचमुच कोई मूलभूत सिद्धान्त है तो उनको मैं उस समय भूल जाता हूँ; सक्षेप में, मेरी व्यक्तिगत सौन्दर्यानुभूति को साकार करने के प्रयास में मैं अपने दोषों को भी चित्रण में रहने देता हूँ।"

1901 के करीब मोने ने लदन में टेम्स नदी के 37 चित्र बनाये जिनमें कुहरे से भ्याप्त वातावरण के अन्तर्गत नदी किनारे पर स्थित मानवनिर्मित जड़ वस्तुओं व नैसर्गिक चञ्चल सूर्यप्रकाश के बीच के सघर्ष को चित्रित किया है। 'कुमुदिनी के फूलों'²⁶ की चित्रमालिका की छोड़ मोने की कोई सी भी सम्पूर्ण चित्रमालिका एक ही जगह देखने को नहीं मिलती यह दुर्भाग्य की बात है। मोने के 8 चित्रों की अन्तिम चित्रमालिका 'कुमुदिनी के फूल' पेरिस के तिवलेरी बगीचे में एक छोटे तालाब के चारों ओर लगायी गयी है। इस चित्रमालिका में कहीं भी जमीन या आसमान को चित्रित नहीं किया गया है; पूरे चित्रक्षेत्र में पानी ही पानी है और उसके पृष्ठभाग पर प्रकाश किरणों से चमकते हुए रगबिरगे फूलों व पत्तों को चित्रित किया है; फूलों व पत्तों का चित्रण निमित्तमात्र है और चित्र का प्रभाव चरतुनिरपेक्ष सा रंगमगति में मोहक है। इस चित्रमालिका से वस्तुनिरपेक्ष कलाकारों को काफी प्रेरणा मिली।

आरम्भ में मोने ने जिस ध्येय को अपनाया था उसकी सफलता के लिये वे थड़ा व निश्चय के साथ अखिरत, आजीवन कार्य करते रहे। जब उनको फ्रेंच सरकार ने राष्ट्रीय सम्मान²⁹ से पुरस्कृत किया तब रेन्वार् ने उसको अभिनन्दन-पत्र लिखकर उनकी निश्चयवृत्ति की प्रशंसा की; रेन्वार् ने लिखा था "आप अपने मार्ग को सुनिश्चित व सराहनीय रूप में देख रहे हैं..... इसके विपरीत यह तो कभी मेरी समझ में नहीं आया कि मुझे अगले क्षण क्या करना है"। स्वभाव से

भावनाशील होने के कारण बहुत ही कम कलाकारों में मोने की निश्चयवृत्ति एवं ध्येयनिष्ठता देखने को मिलती हैं।

मोने के चित्रों से प्रभाववाद का अध्ययन सब से सरल व लाभदायक है क्योंकि उन्होंने प्रभाववादी मिद्धान्तों का जितनी एकनिष्ठता से पालन किया उतना और किसी चित्रकार ने नहीं किया। 'आज्वांतिल की लाल नावें', 'चिनारवृक्ष'³⁰ या उनके किसी अन्य चित्र का यदि हम निकट से अध्ययन करेंगे तो प्रकाश के क्षेत्र में हलके पीले, गुलाबी वगैरह रंगों के धब्बे व छाया के क्षेत्र में नीले, हरे, जामुनी वगैरह गहरे रंगों के धब्बे स्पष्ट रूप से दिखायी देंगे; प्रत्येक रंग के कई प्रकारों को चुनकर उन्होंने प्रयोगान्वित किया है। दूर से देखने पर ये भिन्न रंगों के धब्बे एक दूसरे में विलीन हो जाते हैं और जगमगाहट सी नजर आती है जो प्रभाव रंगों के प्रत्यक्ष मिश्रण से किसी हालत में नहीं बनता। समीपवर्ती भिन्न रंगों के धब्बों को नेत्र द्वारा मिश्रित रूप में देखने की क्रिया को 'दृष्टिजन्य मिश्रण'³¹ कहते हैं व यह मिश्रित प्रभाव रंगों के प्रत्यक्ष मिश्रण से अधिक चमकीला, मोहक व यथार्थ होता है; चित्र के जगमगाते हुए क्षेत्र में दृश्यातमंत वस्तुएँ अस्पष्ट सी दिखायी देती हैं और सम्पूर्ण प्रभाव में प्रत्येक वस्तु को गौण स्थान प्राप्त होता है। अपने अन्तिम चित्रों में वस्तुओं को आभास के रूप में अस्पष्ट चित्रित करके मोने वस्तुनिरपेक्ष कला के काफी निकट पहुँचे। मोने को नैसर्गिकतावाद एवं वस्तुनिरपेक्ष कला के बीच की कड़ी मानते हैं।

पिसारो व सिसली :—

कट्टर प्रभाववादियों में मोने के बाद 'पिसारो व सिसली' को स्थान दिया जाता है।

कामीय पिसारो (1831-1903) का जन्म डैनिश वेस्ट इंडीज की राजधानी सेंट टॉमस में हुआ जहाँ उनके पिता की दूकान थी। पेरिस में कुछ साल तक शालेय शिक्षा प्राप्त करके वापस आकर वे अपने पिता की दूकानदारी में सहायता करने लगे। दूकान में बैठे-बैठे एवं फुरसत के समय में वे रेखाचित्र बनाते। वे अपना सारा समय चित्रकारी में लगाना चाहते थे और पाँच साल तक प्रतीक्षा करने के बाद एक दिन किसी डैनिश चित्रकार के साथ वे घर छोड़ कर वेनेजुएला चले गये। जब उनके मातापिता ने देखा कि कामीय को चित्रकार बनने से रोकना नहीं जा सकता तब उन्होंने अनुमति देकर कामीय को पेरिस जाने दिया।

सदेहपूर्ण अवस्था में वे पेरिस की भिन्न-भिन्न चित्रशालाओं में शिक्षा लेने रहे। 'स्विम' चित्रशाला में उनका मोने से आकस्मिक परिचय हुआ। 1855 की पेरिस विश्वप्रदर्शनी में बुर्बे के चित्रों को देखने में उनको काफी प्रेरणा मिली। बाविजा चित्रकारों में से कोरो सहानुभूतिपूर्ण व्यवहार में नवकलाकारों की सहायता करते और उनका मार्गदर्शन करते। कोरो के मार्गदर्शन से लाभ उठाने वालों में पिसारो भी थे। बाह्य स्थानों पर जाकर प्रत्यक्ष चित्रण करने की ममान अभिरिचि

के कारण पिसारो व मोने में घनिष्ठ मित्रता हुई यद्यपि पिसारो मोने से उम्र में दस साल बड़े थे। सन्मान ध्येय से प्रेरित होते हुए प्रभाववादी चित्रकारों में कुछ वैयक्तिक विशेषताएँ थी; पिसारो को पाखाज व भोवर के देहाती प्रदेश के दृश्य चित्रण के लिये विशेष प्रिय थे; प्राकृतिक चित्रों में कार्यव्यस्त मानवाकृतियों को चित्रित कर के उन्होंने प्रकृति व मानवीय जीवन के घनिष्ठ पारस्परिक सम्बन्ध की ओर संकेत किया है।

1859 में पिसारो के चित्र राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में स्वीकृत हुए। जर्मन भ्रमण की वजह से 1870 में उनको अपने बहुत से चित्रों को पीछे छोड़ कर लंदन भागना पड़ा। वहाँ उन्होंने मोने के साथ कॉन्स्टेबल व टर्नर के चित्रों का अध्ययन किया। दोनों के प्रकृति-चित्र पिसारो को पसन्द आये किन्तु उनमें कुछ श्रुतियाँ भी नजर आयी। बाद में उन्होंने एक मित्र से कहा "कॉन्स्टेबल व टर्नर के चित्रों से हमने बहुत कुछ सीखा, परन्तु मैंने देखा कि वे दोनों छाया के रंगों का विश्लेषण करने में सफल नहीं हुए हैं, उन्होंने छाया को प्रकाशहीन क्षेत्र के रूप में प्रकृत किया है; टर्नर ने छटाओं द्वारा रंगान्न करने के महत्त्व को सिद्ध किया है यद्यपि वे अपने चित्रों में उमका इतना सफल प्रयोग नहीं कर सके"। लंदन से लौटने पर उन्होंने पाखाज को अपना निवासस्थान बनाया।

1873 में पिसारो का सेजान से परिचय हुआ, दोनों ने एकदूसरे से बहुत कुछ सीखा। पिसारो ने सेजान को प्रभाववादी अकनपद्धति से अवगत कराया। जब प्रभाववादियों ने 1874 से अपनी प्रदर्शनियों का स्वतन्त्र आयोजन शुरू किया तब पिसारो ने अपने चित्रों को राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनी में भेजना छोड़ दिया और प्रभाववादियों की प्रदर्शनियों में उत्साह से भाग लिया। 1880 तक पिसारो ने विद्युत् प्रभाववादी अकन पद्धति से चित्रण किया किन्तु उसके बाद उनके चित्रांतगत वस्तुओं के आकार अधिक स्पष्ट हो गये। 1884 में उनका सोरा से परिचय हुआ और उनके प्रभाव में आकर वे बिंदुवादी पद्धति में चित्र बनाने लगे। सोरा की कला के बारे में उन्होंने अपने पुत्र को लिखा "सोरा की कला में ऐसी नवीनता है जो कला के विकास में सहायक होगी"। सोरा की बिंदुवादी अकनपद्धति का अध्ययन करके उन्होंने उस पद्धति के चित्र करीब 4 साल तक बनाये। उसके बाद उन्होंने निर्णय किया कि वह पद्धति उनकी स्वाभाविक रसि के अनुकूल नहीं है; उन्होंने स्पष्टीकरण किया "इस पद्धति में वैज्ञानिकता पर अत्यधिक बल दिया है, अतः इस पद्धति से दृश्य अनुभूति का स्वाभाविक चित्रण नहीं किया जा सकता"। अब उन्होंने अपने कुछ बिंदुवादी चित्रों को नष्ट कर दिया और वे पुनः प्रभाववादी चित्रण करने लगे।

आधु के उत्तरकाल में पिसारो को ख्याति प्राप्त होकर उनके चित्र पर्याप्त मात्रा में बिकने लगे। 1892 में दूरा हएल ने उनके पुराने व नये चित्रों की प्रदर्शनी का आयोजन किया जिससे उनकी ख्याति बढ़ गयी। पिसारो नवकलाकारों को मार्गदर्शन करने में तत्पर रहते; महृदयता से विचारपूर्वक सलाह देने के उनके मित्रतापूर्ण

व्यवहार में वे अन्य चित्रकारों को प्रिय थे और वे उनका आदर करते थे। सेजान, वान गो व गोर्ग्वे के शिक्षाकाल में पिसारो ने उनका उपयुक्त मार्गदर्शन किया। उनके मधुर स्वभाव, समझाने का तरीका व अनुभव को देख कर सेजान जैसे हठी प्रकृति के चित्रकार भी उनसे सीखने आये। 1872 व 1877 में दोनों ने पास्तावाज में प्रकृति-चित्रण किया। पिसारो से प्रभावित होकर सेजान ने शुरू में उनका अनुकरण करके छोटे घञ्चों में रंगोंकन किया। पिसारो ने उनकी प्रकृतिचित्रण में रुचि बढ़ायी। पिसारो की स्वच्छद शैली व विशुद्ध रंगोंकन को आधार के रूप में लेकर सेजान ने अपनी ठोस कलाशैली का विकास किया। सेजान पिसारो का बहुत आदर करते और उनकी स्मृति में उन्होंने अपने एक चित्र पर हस्ताक्षर के साथ लिखा है 'पिसारो का शिष्य' प्रायु के उत्तरकाल में आँख में विकार होने से वे प्रकृतिचित्रण के लिए बाह्य स्थानों पर जाने में असमर्थ हुए; अतः वे कार्यक्षेत्र से देख कर शहरी रास्तों के दृश्य-चित्र बनाने लगे; इन दृश्यचित्रों में पैरिस, हॉर्माँ, ल आन्न व दिएण के चित्र प्रसिद्ध हैं व पिसारो की कलानिमिति में वे सबसे श्रेष्ठ माने जाते हैं। 1903 में इस महान् प्रभाववादी चित्रकार की मृत्यु हुई।

आल्फ्रेड सिसली (1839-1899) का जन्म पैरिस के एक इंग्लिश व्यापारी के परिवार में हुआ। उम्र के 18वें साल में उनके पिता ने व्यापार का अनुभव कराने के हेतु उनको इंग्लैंड भेजा; किंतु चित्रकला के अतिरिक्त किसी अन्य विषय में रुचि नहीं होने के कारण 1862 में वे पैरिस में ग्लेयर की चित्रशाला में भरती हुए जहाँ उनका रेन्वार्, मोने व बाजीय से परिचय हुआ। मोने के साथ बाह्य स्थानों पर प्रकृतिचित्रण करके उन्होंने अपनी प्रभाववादी शैली की नींव पक्की की। 1870 में पिता की मृत्यु होने से परिवार का सारा भार उन पर पड़ा जिसके लिये वे स्वभावतः अयोग्य थे। व्यवहारकुशल नहीं होने से वे अपने चित्रों को बहुत कम मूल्य में बेचते। पिसारो के समान वे आरंभकाल में कुबें व कोरो से प्रभावित थे। विक्रेता द्वारा हएल ने उनके चित्रों को खरीद कर बुद्ध महायत्ना करने के प्रयत्न किये किन्तु उससे उनकी विपत्तावस्था में अन्नर नहीं पड़ा। जीवन के उत्तरकाल में सिसली अतमुँख हुए और वे बहुत कम मित्रों से सम्पर्क रखने लगे। आर्थिक बल नहीं होने के कारण वे पैरिस के उपनगरों के अलावा और कहीं विदेश यात्रा नहीं कर सके। उनके चित्रों में मालि, बुगिवाल, आर्ज्वॉतिल, लुवेसिएन आदि पैरिस के उपनगरों के दृश्यचित्र प्रसिद्ध हैं। 1899 में कर्कविकार से उनकी मृत्यु हुई। मृत्यु के पश्चात् उनके चित्रों की माँग बढ़ती गयी और वे ऊँचे मूल्य में बिकने लगे।

सिसली की शैली में मोने व कोरो की शैलियों का मनोहर सम्मिश्रण व बार्बिजाँ चित्रकारों की काव्यमयता है; रंगसंगति सौम्य है। मोने के समान केवल प्रकाश के प्रभाव को प्रधानता देकर सिसली ने चित्रण नहीं किया; उनके चित्रों में प्राकृतिक सौन्दर्य का भी दर्शन है। उन्होंने नदी किनारों, झरनों, बगीचों व छोटे गाँवों को प्रचुर मात्रा में चित्रित किया। सौम्य, सुनहरी किरणों से जगमगाने

आकाश का चित्रण करने में वे अन्य प्रभाववादियों से अधिक सफल हुए; वे कहते भी थे "मेरे चित्रण का धारण आकाश से करता हूँ"। उनके विचार से आकाश चित्र की पृष्ठभूमि मात्र नहीं या बल्कि भूमि के समान महत्त्व का चित्र का एक आवश्यक अंग। एद्गा देगा (1834-1917)

प्रभाववादी चित्रकारों में देगा एक ऐसे चित्रकार थे जो प्रभाववाद के कुछ सिद्धान्तों से सहमत नहीं थे। कला में प्रातिकारी परिवर्तन करने के ध्येय से प्रेरित होने हुए, उन्होंने कला के परम्परागत अश्लेष आदर्शों का निष्ठा से पालन किया। देगा की कला अनुशासनपूर्ण है और उन्होंने नवीन विचारों को तभी अपनाया जब सतर्क होकर उन्होंने निश्चित रूप से देखा कि वे विचार कला के प्रभावित नियमों के प्रतिकूल नहीं हैं एवं कला के विकास में सहायक हो सकते हैं।

देगा जन्मतः अमीर थे और कलाकार के रूप में भी उनका व्यक्तित्व श्रेष्ठ व स्वतन्त्र था जो उनकी बुद्धिमत्ता, व्यवहार व कलानिर्मित में स्पष्ट दिखायी देता है। प्रभाववादी चित्रकारों में देगा की कला प्रत्यक्ष रूप से स्वाभाविक किन्तु अभ्यासपूर्ण, बाह्यदर्शन में सरल किन्तु रचना में जटिल, भाव में स्पष्ट किन्तु चिंतन-शील है। रेखाकन व संयोजन के विचारों से वे प्रभाववादी चित्रकारों में सर्वश्रेष्ठ व सत्कार के महान् चित्रकारों में एक है। अन्य प्रभाववादियों की भाँति-क्षणिक-दृष्टि-प्रभाव को प्रमुख महत्त्व देकर उन्होंने चित्रण किया परन्तु चित्रातर्गत मानवा-कृतियों के स्वतन्त्र व्यक्तित्व को मोने नहीं दिया। देगा ही एक ऐसे प्रभाववादी चित्रकार है जिनकी चित्रित मानवाकृतियाँ व्यक्तित्व लिये हुए हैं; उनकी चित्रित घोड़ों, बैरों, नौकरानियों, स्वेच्छाचारी मनुष्य एवं लिपिक आदि व्यक्ति अपने व्यवसाय व स्वभाव-विशेषताओं, आंतरिक भावनाओं व सामाजिक स्तर को स्पष्ट रूप से व्यक्त करते हैं। वास्तविकता के बाह्य सौन्दर्य के प्रति आकर्षण व आंतरिक कठोर सत्य का विचार ये दोनों प्रवृत्तियाँ देगा में आरम्भ से ही थी; बाह्य सौन्दर्य के आकर्षण से वे प्रभाववाद के निकट आ गये किन्तु जीवन के कठोर सत्य को चित्रित करने के उद्देश्य से वे उससे पृथक् रहे।

देगा का जन्म 1834 में एक सघन परिवार में हुआ। उनके पिता बैंकर थे व एद्गा को भी उसी व्यवसाय में लगाना चाहते थे। किन्तु बचपन में ही एद्गा अपनी शालेय अभ्यासपुस्तिकाओं में रेखाचित्र बनाते व बड़े होकर चित्रकार बनना चाहते थे। अन्त में अनुमति देकर पिता ने उनको ग्रैंफ के शिष्य लुई लामोत की चित्रशाला में प्रविष्ट कराया। उस समय फ्रेंच कलाक्षेत्र में दो विचार-प्रवाह प्रबल थे; देलाक्रा के नेतृत्व में रोमांसवादी चित्रकार भावपूर्ण रंगाकन द्वारा साहित्यिक घटनाओं को चित्रित कर रहे थे व ग्रैंफ के नेतृत्व में नवशास्त्रीयवादी चित्रकार ग्रीक कला को आदर्शरूप मानकर पौराणिक व ऐतिहासिक विषयों को चित्रित कर रहे थे। लामोत के मार्गदर्शन से देगा असंतुष्ट थे और वे लुई सग्रहालय जाकर वहाँ के इटालियन चित्रकारों की कृतियों का अध्ययन करते। पुनर्जागरणकालीन इटालियन

चित्रकारों से वे इतने प्रभावित हुए कि बाद में कई बार इटाली जाकर उन्होंने बोटिचेलि, लिप्रोनादों वगैरह विख्यात चित्रकारों की कृतियों का निरीक्षण किया। प्रारम्भ में ऐतिहासिक विषयों को लेकर उन्होंने यथाथंवादी शैली के कुछ चित्र बनाये परन्तु तुरन्त ही उन्होंने अपना ध्यान उससे हटा कर व्यक्तिचित्रण पर केन्द्रित किया। देगा एक श्रेष्ठ व्यक्तिचित्रकार थे और अपने प्रारम्भिक व्यक्तिचित्रों में भी उन्होंने मानव-स्वभाव-विशेषताओं व आंतरिक गुणों को परिणामकारक ढंग से व्यक्त किया है। उनके व्यक्तिचित्रों की रेखा में प्राचीन महान् चित्रकारों की रेखा की सामर्थ्य है, एवं रंगसंगति में मूकमता व सौम्य प्रकाश का प्रभाव है। व्यक्तिचित्र बनाने से पूर्व देगा व्यक्ति को देखकर कई रेखाचित्र बनाते व तत्पश्चात् उनकी सहायता से व स्मृति से अन्तिम व्यक्तिचित्र को पूर्ण करते। समय के साथ उनके चित्रण में अधिक निश्चय व चञ्चल मुद्राओं व भावों को अंकित करने का सामर्थ्य आ गया। देगा की एक स्वभाव विशेषता थी कि वे किसी के कहने से व्यक्तिचित्र बनाने की तैयार नहीं होते और चित्र के प्रभाव से असन्तुष्ट होते ही चित्रण करना बन्द कर देते। जब एक प्रतिष्ठित व सुन्दर महिला ने उनसे अपना व्यक्तिचित्र बनाने की प्रार्थना की तब उन्होंने कहा "हाँ, यदि आप नौकरानी की पोशाक में अपना व्यक्तिचित्र बनवाना चाहें तो मैं बना सकता हूँ"।

1870 के युद्ध में सैनिक-सेवा करके जब देगा वापस आये तब उन्होंने देखा कि पुरानी सामाजिक प्रथाएँ टूट रही थी व रहनसहन बदल रहा था। अब उन्होंने बदलती हुई परिस्थिति के अनुसार अपने चित्रविषयों में परिवर्तन करना चाहा एवं नृत्यगृहों व नाटकगृहों के दृश्यों को चित्रण के लिये पसन्द किया। इसी समय उनका माने, पिमारो व रेन्वार् से परिचय होकर वे प्रभाववादी चित्रकारों की चर्चाओं में भाग लेने लगे। इन चित्रकारों के इस विचार से वे महमत थे कि चित्र का विषय समकालीन जीवन से चुना जाना चाहिये किन्तु बाह्य स्थान पर जाकर चित्रण करने के वे कट्टर विरोधी थे। उनका स्पष्ट मत था कि कला मर्जनीशील होने के कारण उसमें ऐसे तत्व पाये जाते हैं जो प्रकृति में नहीं होते व जिनका कल्पना व भावनाओं द्वारा कलाकृति में अंतर्भाव किया जाता है; अतः केवल प्रकृति पर निर्भर रह कर श्रेष्ठ कलाकृति का निर्माण नहीं किया जा सकता। वे कहते "यदि मैं सरकार होता तो रक्षकों को नियुक्त कर के प्रकृतिचित्रण करने वालों पर मस्त आँसू रखता"³²। उनकी मान्यता थी कि कलाकृति में प्रकृति का अनुकरणमात्र नहीं होना चाहिये क्योंकि कलाकृति कलाकार की कल्पना का विलास है; प्राचीन महान् चित्रकारों के चित्रों में जो वायु है वह श्वास द्वारा जो वायु हम अन्दर लेते हैं उससे निराली है; स्मृति से चित्रण करना सब से अच्छा है क्योंकि उसमें चित्रकार केवल उन्हीं बातों का विचार करता है जो गौन्दर्य या किसी अन्य विशेषता के कारण उसके स्मृतिपटल पर टिकी रहती है; ऐसे चित्रण में कल्पना से सहायता मिलकर कलाकृति को उदात्त रूप प्रदान किया जाता है; चित्रकार को वस्तु के नैसर्गिक रूप की दृबद्ध प्रतिबन्धि

करने का प्रलोभन नहीं होता व उसकी प्रतिभा व कला की कठोर वास्तविकता ने मुरझा की जाती है। वे कहते "कला का धर्म यह नहीं है कि प्रकृति की शरण लेना। चित्र का निर्माण मस्तिष्क में होता है; एकाग्रचित्त होकर निरीक्षण करके वैयक्तिक शैली के अनुरूप उसको अन्तिम रूप दिया जाता है"³³।

चित्र बनाने से पहले देगा नृत्यगृहो, नाटकगृहो या अन्य चित्रणयोग्य स्थानों पर जाकर सूक्ष्म निरीक्षण करके अभ्यासचित्र बनाते और परचातु सयोजन व सरलीकरण करके लयबद्ध रेखाओं से सजीव व स्वाभाविक रूप देकर चित्र को अन्तिम रूप देने। उनके आरम्भकाल के अधिकतर चित्र तैलरंगो में बनाये हुए हैं किन्तु बाद में वे रंगीन स्रष्टिया से चित्रण करने लगे क्योंकि उनमें रेखाएँ खींचने में सुविधा रहती एवं प्रकाश के सौम्य किन्तु सनेज प्रभाव को सफलता से अंकित किया जा सकता। तैलरंगो में चित्रण करते समय टर्पेटाइड का अधिक मात्रा में प्रयोग करके उन्होंने चित्र की गतह को पारदर्शक व चमकीला रूप प्रदान किया। 1890 के बाद वे पूर्णरूप से रंगीन स्रष्टिया से काम करने लगे। रंगान्न से पहले वे स्रष्टिया को भाप से मुलायम बनाते जिससे स्रष्टिया की रेखाएँ अधिक कोमल बनती। देगा की विकसित अकनपद्धति की कुछ वैयक्तिक विशेषताएँ हैं। भिन्न रंगों की समानान्तर रेखाओं या लकीरों से वे चित्र के सम्पूर्ण क्षेत्र को रंगकित करते जिससे उनके चित्रों में प्रकाश एवं वातावरण का वचल प्रभाव स्पष्ट रूप से दिखाई देता।

1855 में पेरिस में हुई अन्तरराष्ट्रीय प्रदर्शनी में देगा को कुबे के चित्र देखने को मिले और उससे उनको काफी प्रेरणा प्राप्त हुई। देगाका की स्वच्छंद अकनपद्धति से वे बहुत प्रभावित थे किन्तु उनके मुख्य प्रेरणा के स्रोत थे ग्रैग। जब पिता के घनिष्ठ मित्र वाल्पेको के साथ ग्रैग से मिलने का उनको मौका मिला तब ग्रैग ने देगा को उपदेश दिया "रेखाएँ खींचो, बेटा, खूब रेखाएँ खींचो।" देगा का रेखा उनकी विद्यार्थी अवस्था में ही इतनी सधी हुई थी कि रेखाकन का अधिक अध्ययन करने की उनको कोई आवश्यकता नहीं थी किन्तु वे निश्चय के साथ नामोत के मार्गदर्शन में रेखाचित्र बनाते रहे। साधारण विद्यार्थियों की भाँति देगा प्राचीन कलाकृतियों का अग्रानुरण न करके उन कलाकृतियों की महानता के पीछे छिपे हुए कला के मूलतत्त्वों के बारे में चिंतन करते। कला के मूलतत्त्वों को आत्मसात् करके उनका परिपालन करते हुए समयानुरूप कलानिर्मिति करना देगा ने उचित माना। 'माने का व्यक्तिचित्र', 'घोड़े पर सवार महिला', 'जलपानगृह की गायिकाएँ'³⁴ आदि आरम्भकाल के उनके चित्र पूर्ण विकसित व उत्कृष्ट रेखाकन शैली के उदाहरण हैं। ग्रैग के रेखाचित्रों के समान देगा के रेखाचित्र केवल आदर्शवादी नहीं हैं। देगा के रेखाचित्रों में शास्त्रीय अध्ययन व नियन्त्रण के साथ शैली की मुक्तता, स्वभाव-दर्शन व विषयवस्तु के प्रति आत्मभाव ये जो गुण वे शास्त्रीयतावादी कला में नहीं मिलते। वस्तुओं के आकारों की हबहू नकल नहीं होते हुए देगा के रेखाचित्र

स्वाभाविक एव सजीव प्रतीत होते हैं; रेखाचित्र के किसी भी हिस्से में अनावश्यक बारीकियाँ या अस्वाभाविकता नहीं दिखायी देती।

प्रभाववादियों की चर्चाओं में वे फार्म तातूर के साथ उरसाह से भाग लेते थे; किन्तु 1865 के करीब उन्होंने अपनी प्रतिभाव अभिव्यक्ति के अनुकूल चित्रविषयों को निर्धारित किया और उन विषयों को लेकर अन्त तक पृथक् रूप से चित्रण करने लगे। उनके चित्रविषयों में शहरी जीवन के ऐसे दृश्य हैं जो जलपानगृहों, नाटकगृहों, नृत्यगृहों, घुड़दौड़ के मैदानों, दूकानों, बगीचों एवं प्रतिष्ठित व्यक्तियों के गृहों की बैठकों में पाये जाते हैं।

चित्रांतर्गत दृश्य को देगा ऐसी कुशलता से संयोजित करते कि उनके चित्र बिना सूचित किये अकस्मात् खींचे गये जल्द छायाचित्र के समान दिखाई देते हैं³⁵। दृश्य में यह असावधानी का स्वाभाविक प्रभाव डालते हुए देगा प्रायः 'ऊँचे या अनोखे दृष्टिकोण'³⁶ से चित्रसंयोजन करते। उनके चित्रों में सामान्य जनजीवन के दृश्य ऐसे दिखाई देते हैं जैसे कि प्रेक्षकगृह या बाँधिका से दिखायी देने वाले रंगमंच पर अभिनीत किये जा रहे नाटक के दृश्य। दृश्य की स्वाभाविकता को बढ़ावा देने के हेतु वे चित्रभूमि के किनारों पर आदमी, जानवर या वस्तुओं की अचूरी कटी हुई आकृतियाँ बनाते। उनके चित्र 'घुड़दौड़ के मैदान पर'³⁷ में घोड़ों की आकृतियाँ एक तरफ से इस प्रकार काट दी गयी हैं कि कोई छायाचित्रकार दृश्य को उसी दायें अंकित करने की जल्दी में जैसे तैसे खींच लेता है। उस समय जापानी छायाचित्रों में चित्रकारों का ध्यान आकर्षित किया था और देगा भी उनसे प्रभावित थे; दृश्य को आकस्मिक व घटनासदृश बनाने के उद्देश्य से अचूरी आकृतियों के अंकन एवं असाधारण दृष्टिकोण से संयोजन इनके पीछे यही जापानी छायाचित्रों का प्रभाव कारण था। देगा ने छायाचित्रण का अध्ययन किया था और उसमें प्राप्त प्रभावों का—दूर की एक समीपवर्ती वस्तुओं का घुंघत्तापन, निकटवर्ती वस्तुओं का अस्वाभाविक आकार-विस्तार, दृश्य का अनिच्छक विभाजन आदि का उन्होंने अपने चित्रों में अनुकरण किया जिससे उनके दृश्य ऐसे प्रतीत होते हैं जैसे कि पात्रों की असावधानी में अंकित किये गये दृष्टिकोण। देगा के चित्रों में आकस्मिकता का प्रभाव इतना सहजसिद्ध है कि दर्शक भूल जाता है कि उसके पीछे देगा का असामान्य कोशल और गहरा अध्ययन है; प्रत्येक छोटी सी वस्तु या बारीकी का अवन मुयोग्य स्थान पर व चित्र के समूचे दर्शन व संयोजन को ध्यान में रखते हुए किया गया है; कहीं भी स्थानान्तर या खोप असावधान है। देगा स्वयं कहते "मेरी कला से किसी भी चित्रकार की कला अधिक स्वाभाविक है। मैं जो कुछ बनाता हूँ वह चित्त व महान् चित्रकारों की कृतियों के अध्ययन का परिपाक है। मैं नहीं समझता कि स्फूर्ति, सहजसिद्धि व चित्रकार का प्रकृतिस्वभाव आदि कुछ तत्वों का मर्जनकार्य से कोई सम्बन्ध है"³⁸। देगा के चित्रण के पीछे इतना गहरा अध्ययन होने हुए उनमें चित्रों पर आकाश की स्वाभाविकता है यह बात उनके चित्र 'दिएगो मॉर्नेलि'³⁹ की तुलना

माने के चित्र 'एमिल जोला' में करने से स्पष्ट हो जाती है। माने के चित्र में 'एमिल जोला' ऐसे बँटे हैं जैसे कि उनका चित्र खींचा जा रहा है जबकि देगा के चित्र में दिएगो मार्तेलि पूर्ण स्वाभाविक मुद्रा लिये हुए है जैसे कि उनका प्राप्तपास ध्यान ही नहीं है। देगा के इस चित्र का यथार्थ गयोजन, विगुद्ध रंगों का प्रयोग, स्पष्ट तूलिका-संचालन प्रभाववादी है, सामर्थ्यपूर्ण रेखाकन, रचनाकौशल व मार्तेलि का व्यक्तिवदर्शन उनके शास्त्रीय अध्ययन व स्वतन्त्र प्रतिभा का निर्देशक है।

देगा 'प्रभाववादी' शब्द में घुणा करते थे क्योंकि उसमें घटनेकता और भावस्मिकता की ओर मकेत है। उन्होंने लड़कर 1879 की प्रभाववादियों की चतुर्थ प्रदर्शनी के विभापन से 'प्रभाववादी' शब्द को हटवा दिया। बाह्य स्थानों पर जाकर गुनी वायु एव तेज प्रकाश से मुक्त प्राकृतिक स्थलों के चित्रण से वे सहमत नहीं थे क्योंकि वायु व प्रकाश जैसे चल तत्वों को सम्पूर्ण महत्त्व देना उनको पसन्द नहीं था। कमरे में पाया जाने वाला नैमगिक प्रकाश एव नाटकगृहों व सार्वजनिक स्थानों में पाया जाने वाला कृत्रिम प्रकाश उनकी दृष्टि में सतोपजनक थे। वे कहते "यै मानवीय जीवन व मानवनिर्मित प्रकाश को पसन्द करता हू; कला मानवनिर्मित है, कला का प्रकृति से सम्बन्ध नहीं है"। वे स्मृति से चित्रण करते; जब कभी मानव-शरीर के अध्ययन के लिए किसी आदमी की आवश्यकता पड़ती तो वे उसको कार्यकक्ष में धूमने को कहते और उसका निरीक्षण करके बाद में उसको स्मृति से चित्रित करते। इस पद्धति से विशिष्ट मुद्रा में आदमी को बिठाकर चित्र बनाने में जो प्रस्वाभाविकता आती है उससे वे बचते।

सुरचना व स्थायी रूप दर्शन ये शास्त्रीयतावादी कला के गुण देगा की कला की महानता के आधार हैं; 'रूई का बाजार', 'मोर्निन्स', 'बेलेलि परिवार'⁴⁰ आदि चित्र इसके समुचित उदाहरण हैं। इन चित्रों के सतुलन, सुम्यापन, सयबद्ध रेखाकन व आकारों की सुस्पष्टता ये गुण देगा के गहरे अध्ययन व योजनाकौशल की ओर संकेत करते हैं, ती गतित्व व क्षणिक-दृष्टि-प्रभाव उनकी नवीनता की ओर।

नृत्यगृहों में उनको नवीन ढंग से संयोजन करने के लिए समुचित वातावरण व घनोखा कृत्रिम प्रकाश मिलते जो उनको विशेष पसन्द थे। उनके नर्तकियों के चित्र स्वाभाविक वातावरण व गतित्व से सजीव एव आदर्श आकार व लय से मुडौल बन गये हैं। शास्त्रशुद्ध परम्परा व प्रयोगशील आधुनिकता का उनकी कला में सुन्दर संगम है; सुनियंत्रित, अभ्यासपूर्ण रेखा के साथ मुक्त तूलिका-संचालन व विगुद्ध रंगकन का विलास है।

व्यक्तिचित्रणकला के व्यवसाय से देगा घुणा करते थे किन्तु उन्होंने अपने रिश्तेदारों के कुछ ऐसे व्यक्तिचित्र बनाये हैं एव आत्मचित्र बनाये हैं जो प्रातरिक व्यक्तित्व के दर्शन से सजीव हैं। अपनी भाभी एस्तेल म्युसो⁴¹ के व्यक्तिचित्र में देगा ने उच्च कोटि के संयोजनकौशल के अलावा भाभी के चेहरे पर दृष्टिक्षीणता व समर्पण के भाव बड़ी कुशलता से अंकित किये हैं। संगीत सुनने समय बनाये गये

अपने पिता के व्यक्तिचित्र में गायक की तन्मयवृत्ति व पिता के चेहरे की मुग्धता के भाव परिणामकारक ढंग से अंकित किये हैं। 'युवती का जीर्ण', 'आत्मचित्र' एवं 1875 के पञ्चात् बनाये गये धोबियों व नर्तकियों के चित्र उनके मानवतावादी विचारों के प्रमाण हैं।

देगा किमी भौतिक महत्वाकांक्षा से प्रेरित चित्रकार नहीं थे। उनका ध्येय था निजी कला का पूर्ण विकास व इस ध्येय की प्राप्ति के लिये वे जीवन के उत्तर-काल में अधिक एकांतप्रिय बन गये और अपने इनेगिने मित्रों से भी वे बहुत कम सम्पर्क रखते। देगा सवेदनशील, अतर्मुह्य व स्पष्टवक्ता थे। उनके कोई विशेष मित्र नहीं थे और वे आजन्म अविवाहित रहे। वे प्रशंसा से घृणा करते थे।

देगा उत्कृष्ट मूर्तिकार भी थे। दृष्टि कमजोर होने के बाद उन्होंने मूर्तिकला पर ध्यान केन्द्रित किया और कई उत्कृष्ट मूर्तियाँ बनायीं जिनमें 'तरुण नर्तकी', 'दीड़ने वाला घोड़ा' विशेष प्रसिद्ध हैं। देगा की मूर्तिकला के बारे में रेन्वार् ने कहा था "उनको मैं पहला मूर्तिकार मानता हूँ"⁴²।

देगा प्रायः अपने चित्रों को बेचना नहीं चाहते किन्तु 1876 के बाद अपने चचेरे भाई की आर्थिक सहायता करने में बहुत वित्तहानि होने से उनको विवश होकर निजी चित्रों का चित्रण करना पड़ा। 1917 में करीब अघावस्था में उनकी मृत्यु हुई। उससे पहले उन्होंने अपने मित्र फोरे को सूचित किया था कि उनकी मृत्यु के बाद कोई शोकप्रदर्शन नहीं होना चाहिये और यदि अनिवार्य हो तो केवल इतना ही कहा जाये "देगा की रेखाचित्रण बहुत प्रिय था"⁴³।

योग्युस्त रेन्वार् (1841-1919)

देगा के समान रेन्वार् भी एक ऐसे प्रभाववादी चित्रकार थे जिन्होंने शय के बाह्य रूप के साथ विषयवस्तुजनित निजी भावनाओं को भी चित्रित किया है। दोनों में से किसी का भी दृष्टिकोण आलोचनात्मक नहीं था; किन्तु देगा का दृष्टिकोण उदासीनता का था जबकि रेन्वार् का दृष्टिकोण स्नेह व प्रसन्नता का था। देगा ने स्त्री का चित्रण उसके यथार्थ व्यक्तित्व के साथ किया और उसमें स्त्री को सुन्दर या आदर्श दिखाने का प्रयत्न नहीं है जबकि रेन्वार् की स्त्री आदर्श मूर्तियों लिये हुए हैं। देगा के समान रेन्वार् के चित्र केवल जीवन के किसी विशिष्ट क्षण का अंकन नहीं हैं; उनमें स्त्रीमूर्त्यु की उपासना व जीवन की सुखमयता पर संतोष व्यक्त किया है। देगा ने स्त्री को व्यक्तिरूप दर्शाया है जबकि रेन्वार् की स्त्री नारीसौन्दर्य का प्रतीकरूप है। रेन्वार् के स्त्री-चित्र दर्शक का ध्यान प्रथम स्त्रीमुखम सौन्दर्य की ओर आकृष्ट करते हैं, उसके पश्चात् उसकी व्यक्तिगत विशेषताओं का विचार मन में आता है। व्यक्तिचित्रों को छोड़कर अन्य स्त्रीचित्रों में रेन्वार् ने स्त्रीसौन्दर्य की अपनी प्रिय कल्पना को साकार करके उसकी पुनः पुनः उसी रूप में चित्रित किया है मानो वे सभी उसी स्त्री के व्यक्तिचित्र हैं।

चित्रकार रेखांकन का कौशल एवं रंगसंगति का स्वाभाविक ज्ञान स्रोत बँडता है, एवं प्रकृति को प्रत्यक्ष देख के चित्रण करने की छादत पढ़ने में स्वतन्त्र रूप में विचार करके रचना करने का सामर्थ्य भी वह प्राप्त नहीं कर सकता। उन्होंने 1879, 1880 व 1881 की प्रभाववादियों की प्रदर्शनियों में भाग लेना प्रस्वीकार किया। 1882 में उन्होंने इटाली की यात्रा कर वेटिकन में राफेल के भित्तिचित्र व पाप्पिया के उत्खनन में प्राप्त चित्र देखे जिनसे दार्विड व ग्रैग प्रभावित हुए थे। ग्रव ग्रैग के रेखांकन व रचना के कौशल का मोन्दर्ष्य ग्रहण करने की नयी दृष्टि उनको प्राप्त हुई। इसके पश्चात् नियमबद्ध अध्ययन करके कलानिमिति करने का उन्होंने निश्चय किया।

इटाली से वापस आने के बाद बनाये गये चित्र 'बुगिवाल का नृत्य'⁴⁹ की आकृतियाँ ठोस, लयबद्ध व अध्ययनपूर्वक प्रकृत की गयी हैं। उसके बाद उन्होंने घपना विह्वल चित्र 'स्नानमग्ना युवतियाँ'⁵⁰ बनाया जिस पर उन्होंने 1884 से 1887 तक परिश्रम किया। इस चित्र की बहुत प्रशंसा हुई। यह चित्र बुने की परम्परा का है यद्यपि इसमें बहुत ही हलकी व मुन्दर रंगसंगति का कोमल तूलिका-मचालन द्वारा प्रयोग किया है। चित्र के विषय को रेन्वार् ने 17वीं सदी के फ्रेंच कलाकार फान्स्वा जिरादों की उभारदार शिल्पकृति से चुना है जो वर्साय के फव्वारे पर अंकित है। पृष्ठभूमि में प्रभाववादी पद्धति से प्रकाश की जगमगाहट व वातावरण की चंचलता का परिणाम दिखाया है किन्तु सबसे अधिक महत्त्व स्नानमग्ना युवतियों को दिया है जिनकी मनोहर, लययुक्त, स्पष्ट आकृतियाँ व त्रौडाशील अभिनय एवं न्वचा की मोतियों जैसी हलकी चमक व ताजगी दर्शक को मोह लेती है। रेन्वार् स्वयं किसी भी मिद्धान्त के गुनाम होने के विरोधी थे। उसके 'स्नानमग्ना युवतियाँ' जैसे चित्रों में उन्होंने विभिन्न कलामिद्धान्तों का ऐसी कुशलता से समन्वय किया है कि वे चित्र दर्शक को पूर्ण स्वाभाविक व सर्वांग मुन्दर प्रतीत होते हैं। वे कहते थे "आजकल, हरेक बात का स्पष्टीकरण किया जाता है, किन्तु यदि किसी चित्र का स्पष्टीकरण किया जा सकता है तो अवश्य समझ लो कि वह कला नहीं है"⁵¹। 'स्नानमग्ना युवतियाँ' चित्र में ग्रैग की रेखा की गति, प्रभाववादी प्रकाश व वातावरण की चंचलता व 18वीं सदी की फ्रेंच कला की विवस्त्र स्त्रीशरीर की कोमलता इन सबका सुदीला सहप्रस्तित्व है। रेन्वार् कलाकार की भावनाओं की तीव्रता को सबसे प्रमुख स्थान देते थे। वे कहते "चित्रकार की भावनाओं के साथ सब कुछ आता है"⁵²। 'स्नानमग्ना युवतियाँ' चित्र के बाद रेन्वार् ने दैनंदिन जीवन से विषयों को चुन कर चित्र बनाये जिनमें 'पियानो पर दो लड़कियाँ'⁵³ यह प्रसिद्ध चित्र व कई विवस्त्र स्थियों के चित्र हैं।

रेन्वार् की उत्तरायु की कलाकृतियों में तर्कहीन प्रतिशयोक्ति का दोष पैदा होकर उनकी स्त्रियों की आकृतियाँ मोटी व भद्दी बन गयीं। 1890 से सधिवान से पीड़ित होने से रेन्वार् हलचल करने में धीरे-धीरे असमर्थ हो गये। पहिलेवाली कुर्मी पर बिठा कर उनको हिलाया जाता था। कहते हैं कि तूलिका पकड़ने में असमर्थ

होने के कारण कपड़े की पट्टी से तूलिका को हाथ में बंधवा कर वे कुर्सी पर बैठे-बैठे चित्रण करते थे। इस बात को सत्यता भेदेहास्पद है किन्तु एक बात सच है कि रेन्वार् प्रात्यतिक शारीरिक दुर्बलता व पीड़ा के बावजूद अन्त तक कलाकृतियाँ बनाते रहे। ऐसी अवस्था में चित्रण करते हुए देख कर जब किसी ने उनसे आश्चर्य से पूछा तब उन्होंने उत्तर दिया "चित्रकार हाथ से चित्र नहीं बनाता"⁵⁴। उनकी इस उक्ति का उनकी निजी कला समुचित उदाहरण है। रेन्वार् ऐसे महान् चित्रकारों में हैं जिन्होंने अपने दिल की उमंगों से कला को जन्म दिया।

आर्री द तुलुज लोत्रेक (1864-1901)

तुलुज लोत्रेक को कला में ऐसे मौलिक गुण विद्यमान हैं कि उनकी शैली को पूर्ण रूप से प्रभाववादी शैली नहीं मान सकते। अंकनपद्धति व चित्र के मपूर्ण प्रभाव के विचारों से उनकी कला व प्रभाववाद में कुछ ऐसी समानताएँ हैं कि उनको प्रभाववादी चित्रकारों में सम्मिलित किया जाता है। किन्तु साथ ही अपनी कलाकृतियों द्वारा लोत्रेक ने प्रभाववाद की त्रुटियों पर प्रकाश डाला व भावी चित्रकारों का मार्गदर्शन किया। लोत्रेक की कला का व्यापारिक व विज्ञान कलाओं पर काफी प्रभाव पड़ा किन्तु उससे उनकी कला के श्रेष्ठत्व में कोई न्यूनता नहीं आती। प्रभाववादियों की भाँति उन्होंने चित्र विषय को गौण नहीं माना वलिकि विषय को परिणामकारक ढंग से चित्रित करने के उद्देश्य से उन्होंने प्रभाववादी शैली का प्रयोग किया। समाज के जिम स्तर को उन्होंने विषय के रूप में चुना, जिस वातावरण को उन्होंने निश्चय से देखा और जिन स्थानों पर उनका अक्सर घाना-जाना रहा वहाँ के जीवन को उन्होंने घात्मीयता से यथार्थ रूप में चित्रित किया। ऐसे विषयों में पेरिस के नृत्यगृहों व मदिरागृह 'मुल्ले रुज'⁵⁵ के चित्र बहुसंख्य हैं। यहाँ पेरिस के साहित्यकार, कलाकार, नट-नटियाँ एव कलाप्रेमी सम्मिलित होते। इनके प्रतिरिक्त अन्य मदिरागृहों, वेश्यागृहों, नाटकगृहों व सँकसों के अन्तर्गत श्रमों एवं सामान्य जनजीवन को भी उन्होंने यथार्थ चित्रित किया। लोत्रेक ने जिस दुनिया का चित्रण किया वह बड़ा अनोखी थी व उनका स्वयं का व्यक्तित्व भी बड़ा अनोखा था।

लोत्रेक का जन्म 1864 में बहुत ही सम्पन्न व अमीर खानदान में हुआ। उनके पूर्वजों का राजपरिवार से रिश्तानाता था। यदि दुर्घटनाग्रस्त होकर बचपन में ही वे अल्प नही होते तो शायद वे भी परिवार के अन्य सदस्यों की भाँति शिकार, मित्र-सम्मेलन, भोजन, नृत्य, मदिरापान आदि विलासों में अपना जीवन बँन से बिताने। 1878 में फर्श पर गिरने में उनकी एक टांग में चोट आयी; 15 महीने बाद जब पहली टांग का इलाज हो रहा था, फिर ऊँचाई में गिरने में दूसरी टांग में भी चोट आयी। समय बीतता गया और मानस हो गया कि घाटी की दोनों टांगों की वृद्धि रककर वे कमजोर हो गयी हैं। शारीरिक दीबन्ध का लोत्रेक की महत्वाकांक्षा पर जबरदस्त परिणाम हुआ और उन्होंने निश्चय के साथ

चित्रकारी पर ध्यान केन्द्रित करके कठिन परिश्रम से कला साधना की। किन्तु यह सोचना अन्यायपूर्ण होगा कि लोत्रेक की कला केवल कठिन परिश्रम का फल थी व उनमें कोई विशेष प्रतिभा नहीं थी। उनके बचपन के रेखाचित्र उनकी प्रभाधारण प्रतिभा के प्रमाण हैं। दुर्घटना-मृत होने से पहले भी छोटे घाटी को रेखाचित्रण का शौक था। जब घाटी तीन साल का था तब माताजी के साथ वह शादी में गया था। वहा की प्रथा के अनुसार माताजी ने पंजिका में हस्ताक्षर किया तब घाटी ने भी हस्ताक्षर करना चाहा। माताजी ने उसको रोका कि वह अभी लिखाना नहीं जानता था तब घाटी ने रुझा "तो क्या हुआ? मैं बदन का चित्र खींचूंगा।" यह साधारण प्रसंग लोत्रेक में बचपन से ही कलाभिरुचि फैली थी इसका प्रमाण है। आयु के दसवें साल के करीब उन्होंने रेखाचित्र पुस्तिका में जानवरों, प्रादमियों व नावों के बहुत से चित्र बनाए।

दुर्घटनाओं के बाद जब वे स्वास्थ्य लाभ कर रहे थे, पेरिस के प्रैस्तो नाम के गूंगे व व्हरे चित्रकार ने परिचय हुआ। प्रैस्तो थोड़ों व कुत्तों के चित्र बनाने में निपुण थे और उनके मार्ग दर्शन में लोत्रेक ने कला का अध्ययन जारी किया। इसी समय उनके पिता ने उनको चित्रकार फोर्टे से भी परिचित कराया जिनसे कला के मार्गदर्शन के अनिश्चित वे पेरिस के रगमच से भी परिचित हुए। जब लोत्रेक ने प्रभाववाद का अध्ययन प्रारम्भ किया। प्रथम चित्रकार बोत्रा व बाद में चित्रकार कोर्मी की चित्रशाळाओं में उन्होंने चित्रकला का अध्ययन किया; वहाँ परम्परागत शैलियों के अध्ययन के साथ लोत्रेक ने अपनी व्यक्तिक शैली का विकास किया।

केवल 'कला के लिए कला' लोत्रेक का ध्येय नहीं था; बाने गो व गोर्बे के नमान वे कला को अभिव्यक्ति का माध्यम मानते थे। अन्य कलाकारों से वैयक्तिक संपर्क द्वारा एव उनकी कृतियों के अध्ययन से उन्होंने बहुत लाभ उठाया; किन्तु सभी चित्रकारों में से वे देगा को आदर्श चित्रकार मानते व उनकी कृतियों को सबसे अधिक पसन्द करते। जापानी छाया चित्रकला का भी लोत्रेक पर बहुत प्रभाव था। पूर्वगामी चित्रकारी में से गोया व बेलास्केस की कृतियां उनको विशेष प्रिय थीं। गोया की कला ने विशेषतः युद्ध दुष्परिणाम चित्रित करने वाली 'मैंने मह देखा'⁵⁵ नाम की चित्रमालिका ने—उनको निरीक्षणपूर्वक, निर्भीक होकर मयारों को उसकी सभी कटुताओं के साथ चित्रित करना सिखाया। और को कला का अभ्यास करके उन्होंने सशक्त व लयबद्ध रेखा से अपनी अभिव्यक्ति को परिणामकारक बनाया। रंगमंच के एव भोंमार्थ के निशाचरो के जीवन को चित्रित करने के विचार से उन्होंने देगा को चित्ररचना पद्धति को सुयोग्य माना। प्रारम्भ में उन्होंने प्रभाववादी प्रकल्पद्धति व सिद्धांतों का अध्ययन करके देखा कि प्रभाववाद में कुछ ऐसी कम-जोरियां हैं कि वह चित्रकार की अभिव्यक्ति का परिणामकारक माध्यम नहीं हो सकती। उसके बाद वे बाह्यरेखा से प्रकृत आकारों, रंगों के विस्तृत क्षेत्रों व छोटी

सकीरों से चंचल पृष्ठभूमि का प्रयोग करके चित्रण करने लगे। अब लोत्रेक की रंग-संगति में नयी चमक आ गयी जिसके विकास में उनके नये मित्र वान गो व एमिल बर्नार के विचारों से भी उनको लाभ हुआ।

1888 से लेकर करीब 10 साल तक लोत्रेक की कला उत्कर्ष के परम बिंदु पर थी। 1889 से उन्होंने 'मुल्ले हज' मदिरागृह के अन्तर्दृश्यों के कई चित्र बनाये। पैरिस के कुख्यात वेश्यागृह 'हए भ्राम्नाज' की बैठक को सजाने का काम लोत्रेक को मिला था। इस मौके से लाभ उठाने का उन्होंने निश्चय किया व 1889 में प्रारम्भ करके उन्होंने उस वेश्यागृह के काफी तादाद में चित्र बनाये। 1894 से उन्होंने एक अन्य वेश्यागृह 'हए द मुल्ले' के अन्तर्गत दृश्यों के चित्र बनाये।

लोत्रेक की कला के विकास में उनका 1888 में बनाया चित्र 'सकंस फर्नादो'⁵⁶ बड़ा महत्वपूर्ण है। इस चित्र में लोत्रेक की प्रभाववाद से भिन्न निजी शैली पूर्ण विकसित रूप में प्रथम दृष्टिगोचर हो गयी; इस चित्र में यथार्थ दूरदृश्य-लघुता एवं छाया प्रकाश व वातावरण के प्रभावों की उपेक्षा करके वस्तुओं के आकारों का स्वतन्त्र विचार से अभिव्यक्तिपूर्ण अंकन किया है। दृश्य के सम्पूर्ण प्रभाव से दृश्यातर्गत वस्तुओं के, कुछ ऐंठन देकर सरलीकृत किये आकारों के, स्पष्ट व भावपूर्ण दर्शन को अधिक महत्व दिया गया है। शौन्दर्यात्मक कलासिद्धान्तों के पीछे मानवीय सत्य को लोत्रेक ठुकरा नहीं सकते थे; अतः उनके चित्र 'सकंस फर्नादो' में विषयवस्तु का अभिव्यक्तिपूर्ण दर्शन व चित्र के कलात्मक गुणों का विकास इनमें स्पष्ट स्पर्धा है। इस चित्र पर जापानी कला का भी प्रभाव है। जापानी प्रभाव के कारण वे समतल रंगों के क्षेत्रों को बाह्य रेखा से अंकित करते व पृष्ठभूमि के रंगों व वस्तुओं की छटाओं में स्पष्ट विरोध रख के संयोजनपूर्वक चित्रण करते, जिससे उनके चित्र आलंकारिक किन्तु अभिव्यक्तिपूर्ण बन जाते।

सामाजिक मान्यता प्राप्त करने के उद्देश्य से लोत्रेक ने मासिक पत्रिकाओं व समाचारपत्रिकाओं के लिए व्यंग्यचित्र बनाये एवं व्यंग्यचित्रकारों की संस्था 'सलो द आर ग्रॅकोएर'⁵⁷ की प्रदर्शनियों में चित्रों को प्रदर्शित किया किन्तु उनको वहाँ विशेष सफलता नहीं मिली। 1891 में उन्होंने 'मुल्ले हज' के लिए एक विज्ञापन-चित्र बनाया जिससे उनको ख्याति प्राप्त हुई। इतना प्रभावी व आतिशारी विज्ञापन-चित्र पैरिस की दीवारों पर अब तक नहीं लगाया गया था। इस चित्र पर जापानी कला एवं 'मानु'यो' शैली का प्रभाव था। यह चित्र विज्ञापनकला में लोत्रेक का धारम्भिक चरण था जिसका बाद में उन्होंने काफी विकास किया। उन्होंने कुल लगभग 30 विज्ञापनचित्र बनाये जिनमें 'पैरिस के बगीचे में जान धावरिल'⁵⁸ सबसे महत्वपूर्ण एवं उत्कृष्ट है। इस चित्र में नतिका जान धावरिल की पूर्णकृति के चारों ओर से लेकर एक विशाल यादगन्ध चित्रित किया है जिसको हाथ में पकड़े हुए बाटक का बेतुका अमानवीय चेहरा नीचे के दायें कोने में बनाया है। व्यापारिक उद्देश्य से बनायी गयी लोत्रेक की कृतियाँ—विज्ञापनचित्र, लिथोग्राफ्स, धावेप्टनचित्र आदि—

कलाजगत को महत्वपूर्ण देन है य उससे भविष्य की व्यापारिक कला को विकास की दिशा में गति प्राप्त हुई। लोत्रेक ने विज्ञापनचित्रों के निर्माण में ऐसे सिद्धान्तों को मुनिश्चित रूप दिया जो आजकल की विज्ञापनकला के मूल सिद्धान्त माने जाते हैं। आरम्भिक सगिक-दृष्टि में होने वाला सम्पूर्ण प्रभाव, अक्षरों का समतलों के साथ सुसंगत प्रयोग एवं परिणामकारक रचना ये इन सिद्धान्तों के मूल-तत्व हैं। लोत्रेक के विज्ञापन-चित्रों के सामर्थ्य को देखकर एक समकालीन व्यक्ति ने कहा "लोत्रेक ने रास्तो पर स्वामित्व प्राप्त किया है"⁵⁹। रंगीन लिथोग्राफी की प्रवृत्तियों में लोत्रेक ने महत्वपूर्ण आविष्कार किये जिनसे लिथोग्राफी के माध्यम से भी कलाकार अपनी मौलिक प्रतिभा से दर्शकों को परिचित कराने में समर्थ हुआ और लिथोग्राफी को सर्जनकलाओं में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ। व्यापारिक कला में श्रेष्ठ स्थान प्राप्त होने से लोत्रेक की चित्रकला के श्रेष्ठत्व में कोई बाधा नहीं आयी।

देगा के समान लोत्रेक प्रथम रंगाकार में और तत्पश्चात् रंगकार। उनके कई चित्र भवसर तूलिका से बनाये गये रंगीन रेखाचित्र मात्र हैं। देगा के समान वे तूलिका से छोटी-छोटी लकीरें खींच कर पूरे चित्रक्षेत्र को रंगांकित करते जो उनके प्रसिद्ध चित्र 'मुल्ले रज के अन्तर्भाग के दृश्य' (1892)⁶⁰ में स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। ऊर्ध्व से लिया गया दृष्टिकोण, चित्रक्षेत्र की सीमारैखा से कटी हुई अर्धा-कृतियाँ देगा के संयोजन व कूजीछिद्र दृश्य का स्मरण दिलाते हैं। परिस्थितिवश ही या स्वभाववैचित्र्य के कारण स्वेच्छा से ही, लोत्रेक ने समाज के उपेक्षित व निषेधात्मक वातावरण में अधिकतर जीवन बिताया और गोया के समान उस वातावरण को यथार्थ चित्रित करने की चुनौती को स्वीकार कर सफल व परिणामकारक कृतियों का निर्माण किया। लिखना सीखने से पहले ही लोत्रेक ने वस्तुओं को यथार्थ चित्रित करना शुरू किया व अन्त तक चित्रकला ने उनके लिए भाषा का कार्य किया। लोत्रेक ने चित्रकला को अभिव्यक्ति का माध्यम माना न केवल 'स्वान्तः सुखाय कला' अपितु उस माध्यम से अपनी परिचित दुनिया को यथार्थ चित्रित किया। अन्तः उनके बारे में जूदें ने समुचित शब्दों में लिखा है "रेखांकन, यथार्थ रेखांकन यही लोत्रेक की विशेषता थी"⁶¹।

अपनी शारीरिक दुर्बलता के कारण जिस भोगमय जीवन से वे वंचित रहे उसको कला का विषय बनाकर उन्होंने अपनी मनोवैज्ञानिक प्रति की। उनके चित्रों के विषय भी अधिकतर ऐसे क्षेत्र हैं—घुड़सवारी, नृत्य, मकंस घगैरह, जिनमें वे प्रत्यक्ष रूप से भाग नहीं ले सकते थे। उनके लिए कला जीवन से परोक्ष रूप से आनन्द प्राप्त करने का साधन थी, न केवल कला के लिये कला। दान गो के समान सासारिक दुःखों पर प्रकाश डालने का उसमें उद्देश्य नहीं था। समकालीन साहित्यिक मोपासा व विस्ता बनारि के समान उन्होंने पेरिस के स्वच्छन्द जीवन के सत्य रूप को यथार्थ चित्रित किया। आदमी की मूर्खता व जीवन के कटु सत्य को उन्होंने समझा किन्तु वास्तव की निष्ठा 'अन्त में सब कुछ ठीक होता है' का विश्वास करके सब को

प्रसन्नता से स्वीकारा। गोया का ध्येय वाक्य 'मैंने यह देखा' लोत्रेक की कला पर भी नैतिक एव कलात्मक, दोनों दृष्टिकोणों से पूर्ण लागू होता है। लोत्रेक की मृत्यु के पश्चात् उनके मित्र त्रिस्ता बर्नार् ने लिखा "अब हम समझते हैं कि लोत्रेक की कला हमको इसी वजह से अनैसर्गिक प्रतीत होती थी कि वे वास्तविक सत्य के प्रति अत्यधिक एकनिष्ठ थे ... उनको दूसरों के विचारों से चलना पसन्द नहीं था, न उनके सामने वे कभी झुके"। इस स्वतन्त्रवृत्ति का अर्थ यह नहीं था कि लोत्रेक में भौतिक महत्वाकांक्षा नहीं थी या व्यापारिक दृष्टिकोण की कोई कमी थी। अपनी प्रतिभा का वे कभी प्रदर्शन करते तो उसके विपरीत कभी कठोरता से स्वयं को भी अपग या हास्यास्पद चित्रित करते। अपने पिता के प्रति नितात आदरभाव रखते हुए भी लोत्रेक ने उनके कुछ व्ययचित्र बनाये। उनकी विनोदबुद्धि के पीछे मनो-वैज्ञानिक कारण हो सकता है कि उसके जरिये वे अपनी शारीरिक दुर्बलता को भूल जाते थे। शायद इसी कारण ही वे सर्कस के विदूषको, नट-नटियों, वेश्याओं वगैरह निम्नस्तर के लोगों की मित्रता पसन्द करते; ऐसे मित्रों के साथ वे अपनी नैसर्गिक कमजोरियों को महसूस नहीं करते व हसीमजाक में समय बिताते। जीवन के बाह्य दिखावटी रूप के पीछे जो कटु सत्य छिपा है उसकी खोज में उनको सर्जन का आनन्द मिलता। उन्होंने इवेत गिल्बेर से कहा था "सब जगह व सदैव कुरूपता का भी ऐसा पक्ष है जो सुन्दर है एव जिसकी खोज में बड़ा आनन्द मिलता है"।⁶² वे कहते "यदि मैं चित्रकार नहीं बनता तो मैं शल्यचिकित्सक बनना चाहता" लोत्रेक ने तात्त्विक चर्चा करने या निष्कर्ष निकालने की इच्छा नहीं बल्कि निष्काम कर्मयोगी के समान जीवन के सुखदुःखों को स्वीकार कर यथार्थ चित्रित किया। लोत्रेक में निरर्थक भावुकता या मन की कमजोरी नहीं थी, और यही कारण है कि समान ध्येय से प्रेरित होते हुए व साधनों से सम्पन्न होते हुए लोत्रेक व देगा की कला में भिन्नता है। लोत्रेक किसी भी विषय को लेकर चित्रण कर सकते थे जबकि देगा विषय को चुनने से पहले सोचते थे कि उससे सुन्दर व सन्तोषप्रद कलाकृति के निर्माण की कहीं तक शक्यता है। लोत्रेक के लिए कला जीवन का सूक्ष्म निरीक्षण करने का साधन थी जबकि देगा के लिए जीवन के दृश्य कलात्मक सर्जन के लिये एक बहानामात्र था। देगा का दृष्टिकोण मुख्यतः कलाकार का था जबकि लोत्रेक का सामाजिक जीवन के निरीक्षण का। लोत्रेक में व धन्य समकालीन चित्रकार माने, मोने, सेजान, बोप्रार वगैरह में यही मुख्य अन्तर था कि ये सभी चित्रकार कलात्मक ध्येय से प्रेरित थे और कलासम्बन्धी निजी धारणाओं का दृढ़ता से पालन करते थे, किन्तु लोत्रेक का ध्येय था जीवन का दर्शन व यथार्थ चित्रण। धतः स्वतन्त्र अंकनपद्धति का आविष्कार करते ही प्रतिभा रखते हुए दूसरों के प्रयोगों से लाभ न उठाने का दुराग्रह उन्होंने नहीं किया।

कला के सर्जन में उन्होंने जो अद्विगत परिश्रम किये व पतित जीवन को प्रत्यक्ष अनुभव किया उसका उनको शारीरिक व मानसिक शक्ति पर बुरा प्रसर

पड़ा। वे दिन भर चित्रण करने, रात को मदिरागृहो, नृत्यगृहों व नाटकगृहों में जाते व अत्यधिक मदिरापान करते। इससे वे बिलकुल कमजोर हो गये और 1901 में आयु के केवल 37वें साल में उनका स्वर्गवास हुआ। उनका व्यक्तित्व महान् था; वे सामाजिक निन्दा या आलोचना के सामने नहीं झुके। उनकी कलाकृतियाँ भी महान् हैं, उनमें हमको समकालीन जीवन का यथार्थ दर्शन मिलता है।

अब तक कुछ अग्रगण्य प्रभाववादी चित्रकारों के कार्य व कला का हमने परिशीलन किया। इनके अलावा मोरा, सेजान, वान गौ व गोम्बे ऐसे श्रेष्ठ चित्रकार थे जिन्होंने आरम्भ में प्रभाववाद के अध्ययन से अपनी धकनर्भानियों को सामर्थ्यवान् बनाया और तत्पश्चात् कलामन्धन्धी मौलिक सिद्धान्तों को प्रस्थापित करके नयी कलाशैलियों को जन्म देकर प्राधुनिक कला को नयी दिशाओं में मोड़ दिया। इन चित्रकारों की कला ने प्राधुनिक कला के विकास में अपरिमित पथप्रदर्शन किया अतः इनको प्राधुनिक कला का प्रणेता मानते हैं। इनकी कला का अध्ययन हम स्वतन्त्र अध्याय में करेंगे।

प्रभाववाद को आरम्भ में फ्रान्स में कुछ ऐसे अनुयायी मिले जिनकी गणना अच्छे चित्रकारों में की जा सकती है यद्यपि कला के इतिहास में उनका स्थान गौ है। इन चित्रकारों में युटे, योकिंड, वाजीय, बतं मोरिसो व मेरी कॅसाट आते हैं।

प्रभाववाद का जैसा प्रसार होता गया वैसे उसको दूसरे देशों में भी अनुयायी मिले। इनमें से इंग्लैंड में विसलर, सिकर्ट, घोर्बेन व स्ट्रॉगर; जर्मनी में माक्स लिबरमन, लोबिस कोरिट व स्लेवोट एवं अमेरिका में प्रॉटरगास्ट विशेष प्रसिद्ध हुए।

जेम्स मैक्नील विसलर (1834-1903) माने के समकालीन थे व उन्होंने माने के साथ 'अस्वीकृत चित्रकारों की प्रदर्शनी' में भाग लिया था। उनके आरम्भिक चित्रों पर कुबे का प्रभाव था। 1864 में चित्रित किये गये 'छोटी श्वेत बालिका'⁶³ में माने—व कुछ 'प्रिफेलाइट आर्तुमडल'⁶⁴ के तत्त्वों—का स्पष्ट अनुसरण है।

विसलर का जन्म अमेरिका में लोवेल शहर में हुआ। सेना की प्रवेश परीक्षा में अनुत्तीर्ण होने से वे 1855 में कला के अध्ययन के लिये पेरिस रवाना हुए जहाँ वे ग्लेयर की चित्रशाला में प्रविष्ट हुए। यहाँ कुबे, माने, जापानी छापचित्र व प्रभाववाद के अध्ययन से उनकी व्यक्तिगत शैली को सुनिर्णीत रूप प्राप्त हुआ। 1859 में उन्होंने लंदन के चेल्सी विभाग को अपना निवासस्थान बनाया। प्रिफेलाइट चित्रकारों से परिचय होने से उनके कुछ तत्त्वों ने विसलर की कला में प्रवेश किया। विसलर की कला में योजनापूर्ण मनोहर रंगसंगति, आकारों का स्पष्ट सुस्थापन, कुशल संयोजन, आलंकारिता वगैरह कलात्मक गुणों का विचारपूर्वक विकास किया गया है, अतः हम उनको निष्ठावान प्रभाववादी चित्रकारों में सम्मिलित नहीं कर सकते एव कला के इतिहास में उनका स्वतन्त्र स्थान है। 1870 के करीब उन्होंने जापानी छापचित्रों का गहरा अभ्यास किया। चित्ररचना की तुलना संगीतरचना के साथ करके उन्होंने टेम्स नदी के 'निशादश्य'⁶⁴ की चित्रमालिका का

निर्माण किया जिसमें दृश्य की वास्तविकता की अपेक्षा आकार-रचना व रंगमंगति को बहुत महत्त्व दिया है। इस मालिका के कारण उनका प्रसिद्ध इंग्लिश समीक्षक जॉन रस्किन से ग्यायालयीन संपर्क हुआ जिसमें जीत जाने पर भी उनको बहुत खर्च उठाना पड़ा और परिणामस्वरूप उनको आर्थिक विपन्नावस्था से सामना करना पड़ा। अब अर्थार्जन के लिये उनको आलेखनकला का सहारा लेना पड़ा; उनके एचिंग द्वारा बनाये गये वेनिस के दृश्य आलेखनकला के उत्कृष्ट उदाहरण है। उनके चित्रों में 'माना का व्यक्तिचित्र' एब टामस कार्लाइल का व्यक्तिचित्र बहुत लोकप्रिय हुए।

विसलर ने योरोपीय आधुनिक चित्रकारों को समतल आलंकारिक आकार, आकर्षक रंगमंगति व उद्देश्यपूर्ण चित्ररचना को प्रमुख स्थान देकर चित्रण करने का संदेश दिया।

चाल्टर सिकर्ट (1860-1942) ने आरम्भ में विसलर के मार्गदर्शन में लंदन में कला का अध्ययन किया। विसलर के साथ उन्होंने एचिंग का कार्य भी किया। लंदन से भी वे कला केन्द्र के रूप में पेरिस की ओर अधिक आकृष्ट हुए जहाँ उनका 1883 में देगा से परिचय हुआ। देगा की कला का उन पर सबसे अधिक प्रभाव पड़ा। देगा के समान वे कट्टर प्रभाववादी कभी नहीं बने; प्रत्यक्ष बाह्य स्थान पर चित्रण करने के बजाय वे स्थान पर जन्म ग्रन्थासचित्र बनाते और बाद में उसकी सहायता से योजनापूर्वक अग्निम चित्र बनाते। 1885 से 1905 तक वे दिएप में रहे जहाँ से वे बीच-बीच में वेनिस जाया करने थे; इस बात के उनके गीता-गृहों के अन्तर्भागों व वेनिस व दिएप के शहरी दृश्यों के चित्र प्रसिद्ध है। इन चित्रों में कुछ गहरे विन्तु सनेज रंगों का प्रभाव व गहरी बाह्यरेखा का प्रयोग है। 1905 में लंदन वापस आकर वे कॅम्डेन टाउन में रहने लगे। उनके प्रोत्साहन से 'कॅम्डेन टाउन मडल' नाम से 16 चित्रकारों का मंडल फॉच उत्तरप्रभाववादियों के समान प्रभाववाद से घागे निकल कर आधुनिक कला का विकास करने में प्रयत्नशील हुआ जिनमें गिल्मन, स्पेन्सर, गोप्पर, मिशर, बेवन, विडहॉम लेविस प्रमुख थे। 'कॅम्डेन टाउन' काल में सिकर्ट ने शहरी जीवन व गृहातगत भागों के दृश्यों को विशेष रूप से चित्रित किया।

माक्स लिवरमन (1847-1935) लिवरमन प्रकृतिचित्रण, व्यक्तिचित्रण व कृषक-जीवन-चित्रण के लिये प्रसिद्ध थे। उनका अध्ययन बलिन, बंमार व पैरिस में हुआ। 1873 में वे बार्बिजा गये थे जहाँ दोबिन्गी व कोरो की कलाकृतियों को देख कर वे प्रकृतिचित्रण की ओर आकृष्ट हुए, मिले व इन्प्राएल्म की कलाकृतियों को देख कर कृषक-जीवन-चित्रण में उनकी रुचि बढ़ गयी। शहर में पैदा होने हुए भी उनको देहाती वातावरण व जीवन प्रिय थे; इसीलिये उन्होंने खुनी हवा व सामान्य जनजीवन को अपनी कला का विषय बनाया, जिसका उनका चित्र 'बकरीवाली' सुन्दर उदाहरण है। बाद में प्रभाववाद की ओर आकृष्ट होकर उन्होंने विन्तु रंगारूपदर्शित में प्रभाव व वातावरण के प्रभाव को महत्त्व देकर

चित्रण गुरु किया व वे प्रभाववादी जर्मन चित्रकार के रूप में प्रसिद्ध हुए। वे 1899 से 'बर्लिन जेचेमिघोन' के अध्यक्ष रहे व उन्होंने कलाकारों के नवीन वैचारिक आन्दोलनों को प्रोत्साहन दिया।

माक्स स्लेवोट (1868-1932), लिवरमन से 21 साल छोटे थे। उन्होंने कला का अध्ययन म्युनिख व पेरिस में किया व प्रभाववादी शैली के प्रकृतिचित्र, यस्तुचित्र व व्यक्तिचित्र बनाये। निर्भीक तूलिकासचालन उनकी कला की विशेषता थी।

लोविस कोरिट (1858-1925) की कला में प्रभाववाद के तत्त्व अधिक स्पष्ट हैं। विषय के परिणामकारक चित्रण व अभिव्यक्ति पर उन्होंने विशेष बल दिया। कुछ समय तक उन्होंने बायबल व पुराणों से विषयों को चुनकर चित्रण किया। 1911 में गम्भीर बीमारी से मुक्त होने के पश्चात् उनकी कलाकृतियों में अभिव्यंजनावादी झलक प्रतीत होने लगी। वक्रगति स्पष्ट तूलिकासचालन व गहरे रंगों के प्रयोग से उनके व्यक्तिचित्रों व आत्मचित्रों को आंतरिकता प्राप्त हुई है।

मोरिस प्रेंडरगास्ट (1861-1924) ने अमेरिकन प्राकृतिक दृश्यों व दैनंदिन जीवन को विस्तृत रंगों के धब्बों में प्रभाववादी सिद्धान्तों का पालन करते हुए चित्रित किया। उन्होंने आरम्भिक शिक्षा बोस्टन में प्राप्त की, किन्तु 1886 में वे पेरिस जाकर 'कला सस्था ज्युलिआ' में भरती हुए। पेरिस में वे प्रभाववाद से आकृष्ट हुए व उन्होंने प्रभाववादी अकनपद्धति का गहरा अध्ययन किया। म्यूज़ार्क जाने से पहले वे कुछ समय तक इटाली में रहे। बाद में उनकी शैली पर कुछ उत्तर-प्रभाववादी बिन्दुवाद का परिणाम दृष्टिगोचर होने लगा।

नवप्रभाववाद

प्रभाववाद ने विषय की गौण स्थान देकर उसका कला-क्षेत्रीय महत्त्व घटा दिया किन्तु इससे प्रभाववाद यथार्थवाद से पूर्ण रूप से पृथक् नहीं हो सकता था। प्रकाश व वातावरण के सम्पूर्ण प्रभाव को अंकित करने के उद्देश्य में सफल होने के लिये प्रभाववादी चित्रकारों को किसी यथार्थ दृश्य को ही चुनना पड़ता था जिससे यथार्थवाद से मुक्त होकर आधुनिक कला के रूपात्मक विशुद्ध दृष्टिकोण को अपनाने में कलाकार कठिनाई अनुभव कर रहे थे; प्रभाववादी कलाकृतियों में आकारजनित सौन्दर्य का विकास या प्रतीति नहीं होती। इसके अतिरिक्त वैयक्तिक भावनाओं या स्वतन्त्र कल्पना से कलानिर्मिति करने को प्रभाववाद में स्थान नहीं था जिससे मौलिक सृजन के आनन्द से कलाकार वंचित रह जाता। प्रभाववाद की इन भ्रष्टियों को देख कर जिन चित्रकारों ने नयी दिशा में प्रयोग किये उनमें जार्ज सोरा* थे और उन्होंने जिम शैली को जन्म दिया वह 'नवप्रभाववाद' नाम से प्रसिद्ध हुई।

प्रभाववाद से असंतुष्ट होकर रेन्वार् ने मनुष्याकृतियों को ठोस रूप में चित्रित करने के प्रथम चित्र 'स्नानमग्ना युवतियाँ' बनाया एवं लगभग उसी समय जार्ज सोरा ने उसी विषय को लेकर 'नवप्रभाववाद' का प्रथम चित्र 'स्नानस्थल'¹ पूर्ण किया; किन्तु दोनों की अकनपद्धतियों एवं अभिव्यक्ति में पर्याप्त अन्तर है। यह चित्र सोरा ने 1884 की 'सलों द भेदेपादां'² प्रदर्शनी में रखा व उसको देगा, रेन्वार् व रेदों ने बहुत पसन्द किया। 'मोसिएते द भेदेपादां'³ की प्रस्थापना राष्ट्रीय कलासंस्था से अस्वीकृत, नवविचारों के कलाकारों को प्रोत्साहित करने के उद्देश्य से सोरा, रेदों, सिन्याक वगैरह कलाकारों ने की थी।

विशुद्ध मूल रंगों के अभिमिश्रित, छोटे घड़्यों से रंगांकन यह सोरा की अकन-पद्धति की विशेषता थी; ये धर्म नियंत्रणपूर्वक पूरे पट पर एक से लगाये जाते थे। इसके विपरीत प्रभाववादी चित्रकारों का तूलिकासंचालन मुक्त व स्वच्छेद था व उस पर कोई नियंत्रण नहीं होता था न उसमें कोई सुसूत्रता होती थी। प्रभाववादी चित्रों में वस्तुओं व आदमियों की आकृतियों वातावरण में घुलमिल कर अस्पष्ट हो जाती जबकि सोरा हलके व गहरे रंगों की उचित छटाओं के प्रयोग द्वारा एवं बाह्य

* टिप्पणी :—'सोरा' (Seurat) नाम का सही उच्चारण 'सोरा' व 'सैरा' के कहीं बीच का है, कुछ 'सोएरा' जैसा।

रेखा के सरलीकरण से आकृतियों को स्पष्ट व ज्यामितिय रूप देते, व वातावरण से प्रयत्न करते। आकृतियों को स्पष्टता मिलने से सोरा के चित्र प्रसंगनिष्ठ बन गये हैं। प्रभाववाद के दार्शनिक दृष्टि के सिद्धान्त का चित्रण का प्रथम चरण मान कर, सोरा दैनिक जीवन के किसी क्षण को चुनते व आदमियों व वस्तुओं को ठोस रूप में प्रकृत करके उस क्षण को चित्र द्वारा अमर रूप देते। संक्षेप में, प्रभाववाद में, प्रकाश व वातावरण जैसे चंचल तत्वों का आभास है जबकि नवप्रभाववाद में आदमियों व वस्तुओं के सरलीकृत ठोस आकारों द्वारा जीवन के प्रसंगों का परिणामकारक दर्शन है। प्रभाववादी चित्रकार दृश्य में स्वाभाविक आकस्मिकता का परिणाम दिखाने का प्रयत्न करते जबकि सोरा विचारपूर्वक संयोजन करके चित्र-विषय के प्रतिपादन में कोई त्रुटि नहीं होने देते।

सोरा की कला में प्रभाववाद से भिन्न नवीन दृष्टिकोण था जिसको देख कर फेलि फेनिमो ने उनकी कलाशैली को 'नवप्रभाववाद' नाम दिया। इसको 'बिंदुवाद' या 'विभाजनवाद' भी कहते हैं।

1884 की 'सलो द प्रेंपेदा' प्रदर्शनी में सोरा का पोल सिन्याक से परिचय हुआ व उन्होंने देखा कि दोनों ममान ध्येय से प्रेरित थे। तब से दोनों ने मिलकर अपनी ध्येयप्राप्ति के लिये अपरिमित परिश्रम किये और नवप्रभाववाद को सामर्थ्यवान बनाने का श्रेय दोनों को बराबर दिया जाना चाहिये। 1889 में प्रकाशित सिन्याक की पुस्तक 'दोजेन देलात्रा ओ निमो-इ' प्र'शनिजम' में नवप्रभाववाद के सिद्धान्तों का विस्तृत विवरण है।

सिन्याक ने लिखा है "पट के सम्मुख, चित्रकार को चाहिये कि वे पहले जिन रेखाओं व समतलों द्वारा रचना करना चाहते हैं उनको निश्चित करें एवं जिन रंगों व छटाओं की योजना करना चाहते हैं उनकी पूर्वकल्पना करें। प्रथम दो छटाओं के बीच के विरोध को निश्चित करके बाद में एक के पश्चात् दूसरी इस तरह अधिक छटाओं का समावेश कर सकते हैं। चित्रकार को रंगों के क्रम व अनुपात का सूक्ष्म निर्णय लेना चाहिये।" "रंग, छटा व रेखा का चित्र के दृष्ट प्रभाव से समन्वय करना होगा। वर्ण-क्रम की सुसंगति से चित्ररचना करने वाला चित्रकार संगीतकार के समान है; रेखाओं व रंगों द्वारा भावनाओं की पूर्ति करने वाला चित्रकार कवि व निर्माता के समान है"। नवप्रभाववाद की परिभाषा करते हुए सिन्याक ने लिखा "यथायक मोरा को ज्ञात हुआ कि चित्र क्या है—चित्र का अर्थ है लय, संतुलन व विरोध के नियमों का पालन करके की गयी रचना; चित्र निर्माण का अनुकरण मात्र नहीं है; चित्र श्रेष्ठ श्रेणी का सर्जन है जबकि निसर्ग का अनुकरण करके की गयी कृति अवसरवाद मात्र है"।

नवप्रभाववादियों ने विज्ञान पर अत्यधिक बल दिया क्योंकि उनका विश्वास था कि उससे चित्रकला को सरल बनाया जा सकता है। वैज्ञानिक रोबरोल, रुड व मेक्सवेल के प्रकाश व रंगों सम्बन्धी सिद्धान्तों व डेविड सटर के 'दृष्टि के चमत्कार'

का अध्ययन करके नवप्रभाववादियों ने अपनी रगाकन पद्धति के नियमों को निश्चित किया। शेवरोल के 'मूल व माध्यमिक रंगों का चक्र'⁴ व 'समयावच्छेदी विरोध का सिद्धान्त'⁵ के अध्ययन से उन्होंने विगुद्ध रंगों के पारस्परिक मुसंगति के नियम बनाये। वैज्ञानिक हड ने रंगों सम्बन्धी प्रयोग करके सिद्ध किया था कि रंगों के प्रत्यक्ष मिश्रण से नेत्र द्वारा किये गये मिश्रण या 'दृष्टिजन्य मिश्रण'⁶ का परिणाम अधिक तीव्र व चमकीला होता है। इस आविष्कार से नवप्रभाववादियों को नयी प्रेरणा मिली और उन्होंने रंगों के प्रत्यक्ष मिश्रण के स्थान पर भिन्न मूल रंगों के ध्ववों को समीप अंकित करके मिश्रित रंग का प्रभाव चित्रित करना शुरू किया। सोरा का वैज्ञानिक हल पर इतना विश्वास था कि वे सोचते थे कि मानवीय भावनाओं को भी विश्लेषण करके गणितीय सूत्रों में बाधा जा सकता है। गोम्बे ने उपहास में सोरा को नाम दिया था, 'छोटा हरा रसायन-विशारद'⁷ व उनकी अकन-पद्धति को वे 'रिप्पी पाइंट'⁸ कहने लगे। वैज्ञानिक प्रयोगों से यह भी सिद्ध हुआ था कि प्रत्येक रंग समीपवर्ती रंग पर अपने पूरक रंग की भलक डालता है। वैज्ञानिक सिद्धान्तों के अध्ययन से पहले सोरा ने देलाक्रा की रगाकन पद्धति व रंगों सम्बन्धी विचारों का गहरा अध्ययन किया था और उनको विश्वास हो गया था कि संगीत की भाँति निरकला को भी शास्त्रगुद्ध रूप दिया जा सकता है। उनके पत्र में से निम्न उद्धरण उनके विचारों पर प्रकाश डालता है "चित्ररत्ना के तत्वों का सरल वर्गीकरण है—छटा, रंग व रेखा; इनके समुचित प्रयोग से उत्साहित, शांत या उदासीन भावनाओं को जागृत किया जा सकता है। उत्तरती रेखाओं, गहरी छटाओं व ठडे रंगों में उदासीनता का भाव उत्पन्न होता है जबकि चटनी रेखाओं, चमकीली छटाओं व उष्ण रंगों से उत्साह का भाव उत्पन्न होता है"।

वस्तु के प्रकाशित हिस्से के रंगों को विश्लेषण में निश्चित करने के बाद नवप्रभाववादी चित्रकार उन रंगों के पूरक रंगों की भलक उचित अनुपात में, छाया के हिस्से में अंकित करने एवं रंगीन क्षेत्र की सीमा पर उसके पूरक रंग की छटा हलकी भाँसेरेखा की तरह अंकित करने लगे। वे यह भी देखने लगे कि वस्तु के पूरे दृश्य प्रभाव में उसके निजी रंग का क्या अनुपात है। मुक्त तूत्रिकामञ्जालन के स्थान पर नवप्रभाववादी चित्रकारों ने विगुद्ध रंगों के एक से विगुद्धों द्वारा रंगाकन प्रारम्भ किया। इस पद्धति में कितनी यांत्रिकता थी इस सम्बन्ध की निम्न घटना मनोरंजक है। 1893 की नवप्रभाववादी चित्रकारों की प्रदर्शनी के समय प्रवेश मुक्त देने में पहले एक महिला ने सोचकर प्रवेशद्वार के अन्दर भागा एवं चित्रों को देखकर वहाँ बैठे हुए चित्रकारों में से एक से पूछा "क्या ये चित्र यन्त्र से बनाये गये हैं?" चित्रकार ने शांति से उत्तर दिया "नहीं बहन जी, ये हाथ से बनाये गये हैं"।

नवप्रभाववाद के प्रणेता गोग का जन्म 1859 में पेरिस में हुआ। उन्होंने कला का अध्ययन वहाँ के 'एलेन ड बोयार' में प्राप्त किया। 1884 में उन्होंने अपने मकाने विख्यात चित्र 'दाद जात डीप में रमियागरीय धरगाह'⁹ को प्रारम्भ

किया व 1886 में पूर्ण करके 'मलो द अदिपादा' में प्रदर्शित किया। इस चित्र के पूर्वाभ्यास के रूप में उन्होंने पेन्सिल व तैलरंगों से लगभग 250 अध्ययन चित्र बनाये। चित्र को देखकर कलासमीक्षक युइमा ने उपहास में लिखा "इस चित्र के ऊपर जो रंगीन भविरया बँटी हैं उनको हटा दो और प्राप्त देखेंगे कि उनके नीचे कुछ भी नहीं है—न कोई विचार न आत्मा"¹⁰। कुछ भी हो 'प्राद जात दीप' चित्र में सोरा ने नैसर्गिक जटिल आकार रचना को भरन व ठोस ज्यामितीय रूप देकर गतिमान मानव-समुदाय को स्थायी रूप में अंकित करके एक धगुजीवी प्रसंग को ऐतिहासिक महत्व प्रदान किया है।

सोरा उन चित्रकारों में से थे जो अपने विचारों के पक्के होते हैं और जिनको अपने नियोजित कार्य के बारे में पूर्ण आत्मविश्वास होता है। उनका दृष्टिकोण प्रारम्भ से ही तर्कशुद्ध था एव शास्त्रशुद्ध चित्र रचना उनका लक्ष्य था। रेखाओं व समतलों की सुसंगत रचना एवं अवकाश में सुस्थापन करने में उनकी प्रतिभा असाधारण थी यद्यपि अकनपद्धति के विचार से उनका रगाकन संभवत् था। भाड़े व सड़े समतलों से वे अपने चित्रक्षेत्र को सचेत करते एव भिन्न मूल रंगों के बिन्दुओं से उसमें चंचलता डालते। प्रायु के अठारहवें साल में उन्होंने पुस, प्रॉय, राफेल व हाल्विन के चित्रों की अनुकृतियाँ की। पुस को वे प्रादर्शन चित्रकार मानते थे। चित्रातर्गत रचनातत्त्वों का ज्ञान फ्रेंच फातेनर्यों चित्रकारों में लेकर पुस व शार्द तक सबको था किन्तु उसका इतना पर्याप्त व वैज्ञानिक प्रयोग प्रथम सोरा ने किया व उनके तीस वर्ष पश्चात् मोद्रिया व श्लेमर ने। देलाक्रा व प्रभाववाद के अध्ययन में सोरा ने मूल रंगों का प्रयोग शुरू किया व अपनी रचनाओं को चमकीला रूप प्रदान किया।

सोरा के विचार से केवल विमुद्ध रंगों के बिन्दुओं में अकन करने से चित्रकार का कार्यभाग पूरा नहीं होता जब तक आकृतियों में त्रिमिति का आभास उत्पन्न नहीं होता; वे कहते "चित्रण खुदाई के गमान है"¹¹। अपने चित्रों के वातावरण व प्रकाश को उन्होंने ऐसे साँचे में डाला है कि उनमें से प्रत्येक वस्तु व मानवाकृति स्वतन्त्र व्यक्तित्व के साथ जगमगाहटभरे चंचल वातावरण से परिवेष्टित होकर, दर्शक के सम्मुख खड़ी होती है एवं दर्शक एक अनोखे कान्यमय दृश्य को अनुभव कर लेता है। प्रभाववाद के सर्णिक दृष्टि के सिद्धान्त पर निर्भर रह कर सोरा अपने त्रिमिति दर्शन के ध्येय में सफल नहीं हो सकते थे; उसके लिये उनको शास्त्रीयतावाद के रंगों की छटाओं एव विरोधों के सिद्धान्तों का सहारा लेना पड़ा और शास्त्रोक्त ढंग से खड़ी व भाड़ी रेखाओं का समन्वय व सरलीकृत रेखाओं का प्रयोग करना पड़ा। सोरा केवल रंगसम्बन्धी संशोधन से सतुष्ट होते तो वे प्रभाववाद से भाग्य नहीं बढ़ते। वे सौन्दर्यगुणों की एकात्मकता के रहस्य को जानना चाहते थे। वे कहते "यदि मैं रंगों के विज्ञान का कलात्मक उपयोग कर सकता हूँ तो क्या मैं उसी प्रकार रेखाओं की सहायता से तर्कशुद्ध व वैज्ञानिक चित्ररचना नहीं कर सकूँगा?"।

1886 में उनका विद्वान् अभ्यासक हेनरी जेम्स से परिचय हुआ जिससे इस समस्या का हल करने में उनको काफी सहायता मिली ।

सोरा की कला की तुलना दक्ष गृहिणी के गृहकार्य से की जा सकती है; ऐसी गृहिणी जो एकचित्त होकर, घर की सब वस्तुओं को उचित स्थान पर सुव्यवस्थित रचाती है य इम रचना में किंचिदपि परिवर्तन नजर आते ही बेचैन हो जाती है । इतना वैज्ञानिक दृष्टिकोण अपना कर, सुव्यवस्थित नियमबद्ध कलानिर्मिति करने वाला कोई चित्रकार सोरा से पहले नहीं हुआ । किन्तु सोरा की शैली में एक धोखा है कि जिस चित्रकार में स्वाभाविक संवेदनशीलत्व का अभाव है उसकी कला, सोरा के अनुकरण से, यांत्रिक व निर्जीव मात्र बनेगी ।

सूत्ररूप में, सोरा की शैली के तीन प्रमुख पहलू हैं : पहला, नैसर्गिक आकारों का सरलीकृत, ज्यामितीय, ठोस रूप में परिवर्तन और उसके लिये पृष्ठभूमि एवं वस्तुओं के आकारों में हलके व गहरे रंगों का विरोधयुक्त प्रयोग; दूसरा, भिन्न आकारों का एकदूसरे से सुसंगत समन्वय व अवकाश में गुस्थापन के उद्देश्य से संयोजन; तीसरा, नवप्रभाववादियों के रंगसम्बन्धी सिद्धान्तों के अनुसार मूल रंगों का समाकार बिन्दुओं में रगाकन । चित्र संयोजन के विचार से, सोरा की कला पर पुर्से व जापानी कला का द्विविध प्रभाव है ।

समाकार बिन्दुओं में रगाकन करना दीर्घ समय व कड़े परिश्रम का कार्य था । सोरा प्रथम विश्लेषण करके आवश्यक रंगों को निश्चित करते व उनके पश्चात् दृश्य के इष्ट प्रभाव का निर्माण करने के उद्देश्य से प्रत्येक रंग का अनुपात निकाल लेते । निकट से उनके चित्र पदार्थों के रंगीन कणों का चंचल समूह जैसे दिवायी देने है किन्तु दूर से देखने पर उसी धूसर वातावरण से मूर्तियों के समान धनरूप मानवाकृतियाँ व ठोस जड़ वस्तुएँ उभर आती है । सोरा की मानवाकृतियाँ ऐसी प्रतीत होती हैं जैसी कि कदों से चलने वाली कठपुतलियाँ किन्तु इससे सोरा की कृतियों का आकर्षण कम नहीं होता क्योंकि वास्तवगृष्टि से प्रेरणा लेकर बनायी गयी इन आकृतियों का उद्देश्य यथार्थवादी नहीं है न उम दृष्टिकोण से इनका रसग्रहण होना चाहिये । यहाँ हम आकारों की निराली स्वप्निल दुनिया में प्रवेश पाते हैं और यह सोचकर जो दर्शक इन चित्रों को देखता है वह इनके सौन्दर्य को पहचान सकता है । यही वास्तविक दृश्य की चंचलता को चित्रकार की अमर कल्पना में परिवर्तित किया है । सोरा की कला ने आधुनिक चित्रकारों के सम्मुख इस विचार को प्रस्तुत किया कि सर्वनात्मक कला में प्रकृति के अम्यायी तत्वों की अपेक्षा आकार, रचना व चित्रकार की मौलिक कल्पना अधिक महत्त्व रखते हैं एवं इनके विकास में ही कलाकृति की महत्ता है । सोरा ने सिद्ध किया कि चित्रकार की स्वतन्त्र विचार से एवं शास्त्रीय दृष्टिकोण को अपना कर कलानिर्मिति करनी चाहिये । सोरा की मृत्यु के पश्चात् पिमारो ने अपने पुत्र को लिखा "तुम कहते हो यह सही है; बिन्दुवाद का अर्थ अन्त हो गया है । किन्तु उमके ऐसे परिणाम हुए हैं जो भविष्य में कलाक्षेत्र में

महत्वपूर्ण माने जायेंगे। सोरा ने जहर महत्वपूर्ण कायं किया है"। पिसारो की यह भविष्यवाणी सत्य हुई; आधुनिक कला में आकार, रचना व शास्त्रगुद्धता का महत्व बढ़ता गया और आधुनिक कलाकार प्रयोगवादी एवं सर्जनशील बन गया।

सोरा के कार्यकक्ष को कार्यकक्ष की अपेक्षा प्रयोगशाला कहना समुचित होगा। अकनपद्धति की वैज्ञानिकता पर अत्यधिक बल देने के कारण कुछ कला-मर्मज्ञों ने सोरा की निन्दा की है। किन्तु सोरा को केवल एक नयी अकनपद्धति का आविष्कारक मानना उनके प्रति अन्याय होगा; मौलिक प्रतिभा द्वारा उन्होंने अपनी कृतियों की उच्चकोटि के कलात्मक गुणों से सम्पन्न किया है।

ब्रुसेल्स में आयोजित नव कलाकारों की प्रदर्शनी 'ल बॉ' में सोरा ने, पिसारो व सिन्याक के साथ, अपनी कृतियों को प्रदर्शित करके काफी ख्याति प्राप्त की। 1891 में उनकी अल्पायु में मृत्यु हुई जिसका अविश्रित परिश्रम एक मुख्य कारण था। सोरा ने अपनी आयु में केवल 6 बड़े चित्र पूर्ण किये यद्यपि उन्होंने काफी तादाद में अभ्यासचित्र, सागरी दृश्यों के चित्र व रेखाचित्र बनाये। 'सकंस', 'शुंगार', 'मचनृत्य' व 'भिन्न मुद्राएँ'¹² उनके बड़े चित्रों में से हैं। 'शुंगार' यह उनका चित्रित किया हुआ एक ही व्यक्तिचित्र है; यह चित्र मादलेन नॉव्लाश नाम की महिला का है जो उनके साथ पत्नी के रूप में रही।

नवप्रभाववाद को बहुत अनुयायी मिले। सोरा के बाद सिन्याक (1863-1935) ने नवप्रभाववाद का नेतृत्व किया व वे उसके सबसे मेहनती सदस्य थे। 1908 से 26 साल तक सिन्याक 'सोसिएते द अदेपादा' के अध्यक्ष थे। सिन्याक की अकनपद्धति सोरा से अधिक स्वच्छंद व मुक्त थी। सोरा की भांति वे नियमों का सम्पूर्ण दासत्व नहीं करते; समाकार बिन्दुओं के स्थान पर कुछ मोटी लकीरों का भी प्रयोग करते।

अन्य नवप्रभाववादी चित्रकारों में से आरी एड्मों क्रॉस व मार्सिमितिमा ल्यूस अधिक प्रसिद्ध थे। कुछ समय तक पिसारो नवप्रभाववाद की ओर आकृष्ट हुए थे। किन्तु उससे असंतुष्ट होकर वे फिर प्रभाववादी चित्रण करने लगे। वान गो भी सोरा की अकनपद्धति से प्रभावित हुए थे किन्तु वे केवल अकनपद्धति के सामर्थ्य से कला की महानता को आजमाने के विरोधी थे और उन्होंने लिखा था "बिन्दुवाद एक आश्चर्यजनक आविष्कार है; किन्तु न बिन्दुवादी अकनपद्धति या न दूसरी कोई अकनपद्धति कला की सभी समस्याओं को हल करने में समर्थ है"। और यही हुआ नवप्रभाववादी अकनपद्धति को 20वीं सदी के चित्रकार भूल गये किन्तु सोरा के निदिष्ट मार्ग से वे आकारों की भाषा का विकास करने में प्रयोगशील हुए।

सोरा व उनके अनुयायियों का प्रभाववाद को स्थायी व संगीत के समान शास्त्रोक्त रूप देने का उद्देश्य था। आरम्भिक प्रयत्नों के बाद उनकी कला को नया दृष्टिकोण प्राप्त हुआ; उनके चित्रित किये गये नैसर्गिक वस्तुओं के आकारों को

वस्तुनिरपेक्ष सदृश रूप प्राप्त हुआ एवं उनमें नैसर्गिकता नाममात्र रही। वस्तु-निरपेक्षता का कला में प्रवेश होते ही स्थायित्व, सतुलन, अपरिवर्तनशीलत्व, संकोच, प्रसरण, तनाव, दबाव वर्ग रह आकारसंबन्धी गुणों का महत्त्व कला में बढ़ता गया। इस प्रकार बिंदुवाद से नयी शास्त्रप्रिय कलाशैलियों को विकास की दिशा में गति प्राप्त हुई। चित्रकला को विशुद्ध व वस्तुनिरपेक्ष प्राप्त कराने की दिशा में नव-प्रभाववाद एक महत्त्वपूर्ण चरण सिद्ध हुआ। 19वीं सदी के अन्त में बिंदुवाद एवं प्रतीकवाद ने आधुनिक चित्रकला के पथप्रदर्शन में परिणामकारक योगदान किया— बिंदुवाद ने आकार की ओर व प्रतीकवाद ने आत्मा की ओर। एक समकालीन व्यंग्यचित्र में आत्मा का चित्रण करनेवाले चित्रकार को पट पर प्रतीकों व बिंदुओं को अंकित करते हुए दिखाया था। सारा के सिद्धान्तों से फाववाद, भविष्यवाद, स्टाइल कलाकार, बीहौस के कलाकार एवं चित्रकार मोंद्रिया व इलेमर को बहुत मार्गदर्शन हुआ; रंगों, समतलो व अवकाश के गतिविज्ञान को पूर्वसामग्री प्राप्त हुई।

□□□

4

उत्तरप्रभाववादी चित्रकार

प्रभाववाद का जन्म ऐसे समय हुआ जब विज्ञानयुग का आरम्भ हो गया था और मानव की वैज्ञानिक प्रगति को देखकर कलाकार, साहित्यिक व समाजचुरीण भूतल को नदनवन बनाने का स्वप्न देख रहे थे। किन्तु वैज्ञानिक प्रगति के माप-साप आंतरिक अनृष्टि बढ़ती गयी व 19वीं सदी के अन्त तक कुछ विचारकों को संदेह होने लगा कि विज्ञान की सुखमुविधाओं के बदले में मानवतावादी व आत्मिक मूल्यों का बलिदान करना पड़ रहा है। इस वैचारिक अस्थिरता के वातावरण का सम-कालीन साहित्य व कला पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक था। प्रभाववाद के उत्तरकाल में चित्रकारों ने वास्तु दृश्य जगत् से अपनी दृष्टि को हटाया व अतमुंल होकर आंतरिक दुनिया में सत्य व शांति की खोज की। गोगे ने अपनी कल्पनामृष्टि को साकार करने के प्रयत्नों में अपरिमित सघर्षों की उठाकर सर्वस्व का बलिदान किया; आंतरिक अनुभूति की तीव्रता को कला में अभिव्यक्ति करने के प्रयत्नों में वान गौ मानसिक सतुलन खो बैठे; सेजान ने एकात में जाकर वस्तु के आकार सो-दयं के रहस्यों को ज्ञात करने के अथक प्रयत्न किये। इस प्रकार बीसवीं सदी की कला का उद्गम परस्परविरोधी आत्यंतिक विचारप्रवाहों में हुआ। परस्परविरोधी होते हुए ये विचारप्रवाह एक-दूसरे का सामर्थ्य बढ़ाने में सहायक हुए और ऐसे भिन्न प्रवाहों से बीसवीं शताब्दी की कला का विराट रूप बना जिसमें हम 'विवधता में एकता' के सत्य का सौन्दर्यात्मक दर्शन पाते हैं।

प्रभाववादी चित्रकारों ने त्याग व परिश्रम से अपने कला-विषयक सिद्धान्तों को प्रस्थापित किया। उनकी कलाकृतियाँ बिकने लगीं एव प्रभाववाद का विदेशों में प्रसार होकर उसको अनुयायी मिले। किन्तु जब एकतरफ प्रभाववाद का प्रसार हो रहा था, दूसरी तरफ कुछ चित्रकार उससे असन्तुष्ट होकर अभिव्यक्ति की नयी शैलियों की खोज में लगे थे। वे चित्रकार थे सोरा, सेजान, वान गौ व गोगे जिन्होंने कला के इतिहास में 'उत्तरप्रभाववादी' नाम से वर्गीकृत किया गया है। 'उत्तर-प्रभाववाद' किसी कलाविषय-रु वाद का नाम नहीं है न उत्तरप्रभाववादी चित्रकार किसी समान ध्येय से प्रेरित थे। उनमें एक ही समानता थी कि वे सब प्रभाववाद से असन्तुष्ट थे। प्रभाववाद के उत्तरकाल में उन्होंने वैयक्तिक विचारों के अनुसार कला को नये मोड़ दिये जिन कारण वे 'उत्तरप्रभाववादी' कहलाये। उनमें से सोरा 'नवप्रभाववाद' के प्रणेता थे और उनकी कला का हम पहले ही अध्ययन कर चुके

है। सेजान की कलाशैली किसी विशिष्ट नाम से प्रसिद्ध नहीं है, किन्तु उसमें आकार व रचना पर बल देकर चित्रण किया है एवं उससे प्रेरणा पाकर आधुनिक कला में प्रथम धनवाद व उसके पश्चात् कई ऐसेवादों का जन्म हुआ जिनमें केवल कला के मूलाधार सर्जनतत्त्वों का विचार करके वस्तुनिरपेक्ष या सरलीकृत आकारों द्वारा भिन्न माध्यमों में विशुद्ध सौन्दर्यात्मक कलाकृतियों का निर्माण होने लगा। वान गोंग की कला से अभिव्यजनावाद को व गोंग्वे की कला से फाववाद को प्रेरणा मिली; केवल विशुद्ध सौन्दर्य की अपेक्षा आत्मिक अभिव्यक्ति को अधिक महत्त्व देकर चित्रकार विषयवस्तुजनित भावनाओं के अनुसार, विषयवस्तु के रूप को विह्वल देकर, भावनाओं को पोषक रंगसंगति व अकनपद्धति की सहायता से, अपनी आंतरिक अनुभूति का चित्ररूप दर्शन कराने लगा। इस प्रकार इन चारों चित्रकारों से प्रेरणा पाकर आधुनिक कला दो प्रमुख व स्पष्ट रूप से भिन्न प्रवाहों में तेजी से गतिमान हो गयी। आधुनिक चित्रकला की कई शाखाएँ व उपशाखाएँ हैं किन्तु यदि हम मूलभूत भेदों की अपेक्षा करके विचार करेंगे तो हमें मुख्यतः दो आत्यंतिक दृष्टिकोणों का ज्ञान होगा। कुछ आधुनिक कलाकारों के दृष्टिकोण में कला भावनाओं एवं आंतरिक जीवन की अभिव्यक्ति का साधनमात्र है तो कुछ आधुनिक कलाकारों की धारणा है कि विशुद्ध, निरपेक्ष सौन्दर्य का शास्त्रशुद्ध निर्माण यही कला का एकमेव लक्ष्य है और इसके अतिरिक्त कला में कोई मानवीय विचार नहीं होना चाहिये। किन्तु दोनों दृष्टिकोणों के कलाकार एक विचार में सहमत हैं कि सर्जनात्मक कला विषयवस्तु के दृश्य रूप की प्रतिकृति मात्र नहीं होती; कला केवल वस्तुनिष्ठ नहीं है; कलाकार के सर्जनशील व्यक्तित्व का दर्पण है।

उत्तरप्रभाववादी चित्रकार प्रभाववाद से इसी कारण असंतुष्ट थे कि उनमें वास्तवदृष्टि के बाह्य सौन्दर्य के चित्रण के अतिरिक्त मौलिक सर्जन का आनन्द नहीं मिलता, न वे उसके द्वारा अपनी वैयक्तिक भावनाओं की पूर्ति कर सकते। प्रकाश-विज्ञान व नेत्रविज्ञान के नियमों पर निर्भर रह कर बनायी गयी कृतियाँ एकमात्र सत्य सम्भव या धीरे-धीरे ऐसी कृतियों द्वारा अपने सर्जनशील व्यक्तित्व का प्रदर्शन करने में अर्थहीन व अर्थहीन प्रकृतियों को नृत्त करने का कलाकार को अवसर नहीं मिलता। प्रभाववादी चित्रकार प्रकाश की जगमगाहट व वातावरण की चंचलता में चित्रित वस्तुएँ अर्थहीन निर्जीव दिखाई पड़तीं।

प्रारम्भ में, उत्तरप्रभाववादी चित्रकारों ने परिश्रमपूर्वक प्रभाववादी प्रभाववादी अकनपद्धति पर प्रभुत्व प्राप्त किया। इस अध्ययन से उनको ज्ञान हुआ; प्रयोगवादी दृष्टिकोण व कलाकार के स्वतन्त्र व्यक्तित्व के महत्त्व का ज्ञान हुआ, उनमें आत्मिक अभिव्यक्ति आ गयी व स्वानुभूति के मार्गदर्शन में वे कला का निर्माण करने लगे। प्रभाववादी अकनपद्धति के विशुद्ध स्पष्ट-मूलिक-न्यायन व अपरोक्ष रंगकन के तत्त्व उत्तरप्रभाववादी अकनपद्धति के भी मूलाधार रहे। संक्षेप में प्रभाववाद एवं उत्तरप्रभाववाद

यह था कि प्रभाववाद की प्रधान प्रेरणा दृश्यजगत् का ऐंद्रिक अनुभव था जबकि उत्तरप्रभाववाद की प्रमुख प्रेरणाएँ आंतरिक भावना व तर्कशुद्ध विज्ञान थी।
 पौल सेजान (1839-1906)

भौतिक सृष्टि की हर वस्तु के आकारसौन्दर्य व आकारजनित सौन्दर्य के आंतरिक स्थायी तत्वों का दर्शन कराने में सेजान की कला को जो सफलता मिली वह सोरा की कला को नहीं मिली। सोरा की कृतियों के आकारसौन्दर्य के पीछे कठोर नियमबद्धता है जबकि सेजान की कृतियों में सहजज्ञान से समस्या को हल करने की सामर्थ्य है। सेजान की चित्रित वस्तुओं व मानवाकृतियों में व्यापितयता होते हुए वे स्वाभाविक दिखाई देती हैं; वे सोरा की चित्रांतर्गत आकृतियों के समान कठपुतलियाँ जैसी कृत्रिम प्रतीत नहीं होतीं। प्राधुनिक चित्रकारों में से सेजान की महानता इसमें है कि उन्होंने सर्वप्रथम नैसर्गिक आकारों के यथार्थ व सम्पूर्ण दृष्टिज्ञान के पीछे जो तर्कशुद्धता है उसका अविरत परिश्रम व निश्चय के साथ आविष्कार किया। सोरा की कृतियों को देखकर हम आकारों की सुन्दर परन्तु चित्रकारनिर्मित काल्पनिक दुनिया में प्रवेश पाते हैं; सेजान की कला से हम नैसर्गिक आकारों के सौन्दर्य से परिचित होते हैं। इन रहस्यों को हम वस्तु को केवल आँखों से देखकर नहीं जान सकते। उसके लिए सौन्दर्यप्रेम व संवेदनाक्षमता के अतिरिक्त तर्कशुद्ध दृष्टिकोण एवं सहजज्ञान की भी आवश्यकता है। सेजान की कला में पाये जानेवाले रूपांतरित आकार को रोजरफ्राय ने 'लचीला आकार'¹ नाम दिया है। अन्य उत्तर-प्रभाववादी चित्रकारों की अपेक्षा सेजान का बीसवीं सदी की कला पर अधिक आंतरिक प्रभाव पड़ा। अतः उनको 'प्राधुनिक कला के जन्मदाता'² मानते हैं। उनकी कला में आकारसौन्दर्य पर बल दिया है।

सेजान के लिए, रंग आकारों को सामर्थ्य देने का साधन था और उनका विश्वास था कि आकारों को स्पष्टता देने का कार्य रंगों की अपेक्षा रंगों से अधिक सफलता से किया जा सकता है। वे कहते थे "रंग व रंग भिन्न नहीं हैं" जब रंग सबसे योग्य होता है आकार भी सबसे उत्कृष्ट होता है"। कुछ समय तक उन्होंने प्रभाववादी अकनपद्धति का प्रयोग किया किन्तु बाद में उन्होंने उसके रेखात्मक व वातावरणीय दूरदृश्यलघुता का पालन करना पूर्णरूप से छोड़ दिया। सेजान को नवप्रभाववादी पद्धति के अनुसार बिन्दुओं या ऋट्टित रेखाओं में रंगाकन करना पसन्द नहीं था। सेजान के आरम्भ के चित्रों की रंगाकन पद्धति स्वच्छद व रंगोंसंवादी है व उनमें गहरे रंगों का अत्यधिक प्रयोग है जिसके 'आशिय एम्परेर का व्यक्तिचित्र' व 'काली घड़ी'³ उदाहरण है, उसके बाद कुछ साल तक प्रभाववादी अकनपद्धति से कार्य करके फिर अपनी व्यक्तिगत शैली का उन्होंने विकास किया जो बहुत ही कमबद्ध व सुमूर्त था। जिन्होंने उनको काम करते हुए देखा है उनके कहे अनुसार, कईबार, सेजान एक लकीर खींच कर दूसरी लकीर खींचने से पहले 20-25 मिनट तक चित्र को गौर से देखते रहते। कुछ चित्र उन्होंने महीनों तक अविरत परिश्रम करके

बनाये हैं। सेजान भी कहते कि अधिक समय तक गौर से देखने से उनकी भाँवें खिंचने लगती जैसे कि उनसे खून बह रहा है।

जैसे कि कोई जुलाहा कपड़ा बुनता है उसी प्रकार सेजान घाड़े व खड़े सम-नलों में चित्रण करते। उनकी इस चित्रणपद्धति का परिशीलन उनके 'मों सेंट विक्टरवार'⁴ के पहाड़ों के दृश्य-चित्रों से बहुत मरलता से किया जा सकता है। इन चित्रों से ऐसा लगता है कि चित्रकार ने रगबिरगी पट्टियों को एकदूसरे के समीप रखके पच्चीकारी के समान चित्र रचना की है।

घनरूप वस्तु को पट की समतल पृष्ठभूमि पर चित्रित करने में क्या विसंगति है इसको सेजान ने प्रथम अनुभव किया। उन्होंने देखा कि ज्यामितीय दूरदृश्यलघुता के नियमों का पालन करके वस्तु का किसी विशिष्ट दृष्टिकोण से प्रतिरूप बनाया जा सकता है किन्तु उससे वस्तु की आकारविशेषताओं का परिचय या साक्षात्कार नहीं होता। अब वे सोचने लगे कि पट की द्विमिति के बंधन में रह कर कैसे चित्रण किया जाये जिससे कि वस्तु के सम्पूर्ण आकार का सत्य ज्ञान केवल चित्र को देखने से ही हो सके। सेजान ने वस्तु की स्वाभाविक आकारविशेषताओं की रक्षा करते हुए उसको लचीलापन देकर चित्रित करने का निश्चय किया। उन्होंने देखा कि छाया-प्रकाश की अपेक्षा, वस्तु की बाह्य सतह की वक्रता का विचार करके रंगों की हलकी व गहरी छटाओं को चुन कर, वक्रता की अनुकूल दिशा में तूलिका से रंगों को यथ-यथापना जाये तो वस्तु के स्वाभाविक घनत्व का परिणाम दिखाया जा सकता है। इस सम्बन्ध में उन्होंने कहा था "मेरे लिये रंग ही आकार है—[यानी आकार निर्माण का कार्य करते हैं]"⁵ उनको ज्ञात हुआ कि इसके लिये प्रथम वस्तु के सरलीकृत आकार का ज्यामितीय प्रतिरूप देखना चाहिये। वस्तु के आकार को ज्यामितीय रूप देने की आवश्यकता को समझते हुए उन्होंने एमिल बर्नर को उपदेश दिया था "निसर्ग को वृत्तचिन्ति, गोल व शंकु द्वारा प्रतिरूप दो"⁶ इस प्रकार तर्कनिष्ठ होकर उन्होंने मनुष्याकृतियों, वृक्षों, फलों व अन्य वस्तुओं को ज्यामितीय सरल रूप देकर अपनी धंकनपद्धति द्वारा घनत्व प्रदान किया व अपने लक्ष्य को प्राप्त किया। उनके शब्दों में उनका लक्ष्य था "..... प्रभाववाद को संप्रहालयीन कलाकृतियों के समान ठोम व शाश्वत रूप देना"। सेजान की प्रत्येक कलाकृति का छोटे से छोटा टुकड़ा उनके विचारपूर्वक किये रंगांकन से सचेत है एवं उससे सेजान की प्रसाधारण परिश्रमवृत्ति, सर्जनशक्ति व तर्कबुद्धि का प्रमाण मिलता है। जैसे कोई मूर्तिकार छेनी से काट कर परस्पर की प्रतिमा बनाता है उसी प्रकार सेजान तूलिका के नियन्त्रित चलनो से, रंगों की छटाओं में परिवर्तन करते हुए, एकाग्रचित्त होकर, वस्तु को ठोम रूप में चित्रित करते। उनके चित्रों में मूर्तियों के समान ठोसपन है उसका यही कारण है। किन्तु वे स्वयं अपने चित्रों से कभी पूर्ण संतुष्ट नहीं हुए। वे कहते "मेरे मस्तिष्क में जो प्रतिमाएँ उभरती हैं वे भी पट पर उतारना असम्भव है"। कई बार निरास होकर के वे अपने चित्रों को नष्ट कर देते

या बाहर गेत या कार्यस्थल पर छोड़ माते। परन्तु अन्त तक उन्होंने चित्रण करना नहीं छोड़ा एव अपनी कल्पना को साकार करने में लगे रहे, यद्यपि उम्र के 50 वें साल तक उनको मान्यता या आर्थिक सफलता नहीं मिली।

बर्नर हापटमन ने सेजान की कला के बारे में लिखा है "वान गो के समान सेजान वस्तुओं के साथ भावनात्मक तादात्म्य नहीं रखते; वे कबल रचना पर ध्यान केन्द्रित करते व उनके रचनात्मक सर्जन में वस्तु का उपयुक्ततावादी भाव नष्ट होकर उसको निरपेक्ष मूर्तभाव प्राप्त होता; सेजान के चित्रों की वस्तुएँ नैसर्गिक की अपेक्षा ज्यामितीय आकारों से आकर्षक है"। सेजान ने स्वयं कहा था "बैसे देखा जाये तो चित्र में रंगों के अतिरिक्त कुछ भी नहीं है, कहानी, मनोविज्ञान... ये सब बाद के विचार है"। चार्लेस होम्स ने लिखा है "सेजान के चित्रों में टेडे-मेडे मेत्रपोश का भी पहाड़ की भङ्गता प्राप्त होती है"। प्राधुनिक चित्रकला के लिये सेजान की कला के महत्त्व को देखते हुए सेजान के निम्न विचारों का अध्ययन उद्बोधक है; सेजान कहते "रेखाकन व घनत्व दर्शन कोई पृथक् पद्धतियाँ नहीं है।... रेखाकन व घनत्वदर्शन का रहस्य है—छाया व प्रकाश का विरोध व समन्वय"। "रेखाकन व रगाकन भिन्न नहीं हैं। जैसे आप रंग लगाते हैं वैसे रेखा बनती जाती है"। "रंगों की सहायता से समतलों को निश्चित करके उनको एकदूसरे में भिन्न छटाओं से गुंथना पड़ता है"। इस पद्धति का स्पष्टीकरण करते हुए उन्होंने गास्के के सामने अपने दोनों हाथों की उगलियों को आपस में फसा दिया और कहा "इस तरह मुझे चित्रण करना पड़ता है। इसमें जरासी भी ढील नहीं होनी चाहिये—न कोई जरासी ऊपर न कोई जरासी नीचे—एक भी घागा ढीला नहीं होना चाहिये"।

सूक्ष्म विचिकित्सावृत्ति के कारण सेजान आसानी से सतुष्ट नहीं होते व व्यक्ति चित्रण के समय सामने बैठे हुए व्यक्ति को निर्जीव वस्तु के समान निश्चल बैठने को कहते। अपनी शांत स्वभाव की पत्नी के उन्होंने बहुत व्यक्तिचित्र बनाये; पत्नी को वे कहा करते "सेब की तरह स्थिर बैठो। क्या सेब इधरउधर हिलता है"। चित्रविश्रेता बोलार को अपने व्यक्तिचित्र के लिये सो से भी अधिक बार बैठना पड़ा। इतने परिश्रम करके बनाये व्यक्तिचित्र में सेजान सतुष्ट नहीं हुए; उन्होंने इतना ही कहा "शर्ट की कालर कुछ ठीक बनी है" व चित्र को अंधूरा ही छोड़ा।

दुराराध्य स्वभाव के कारण सेजान ने बाद में व्यक्तिचित्रण की जगह वस्तुचित्रण पर ध्यान केन्द्रित किया। अचल वस्तुएँ न कभी थकती, न हलचल करती, न अपनी बानों से चित्रकार की एकाग्रता में बाधा डालती एव सेजान अपनी आकांक्षामुक्त समस्याओं का तूलिका द्वारा हल करने में एकाग्रचित्त होकर लगे रहते। वस्तुचित्रण की प्रेरणा उनको प्रख्यात वस्तुचित्रकार शार्ड से मिली; किन्तु शार्ड के वस्तुचित्र पूर्णतया नैसर्गिकतावादी है जबकि सेजान के वस्तुचित्रण का लक्ष्य उनके शब्दों से था, "मुझे निसर्ग प्रतिकृति करना नहीं है, मुझे उसका पुनर्निर्माण करना है"। उनके शब्दों में कला की परिभाषा थी, "निसर्ग के सम्पर्क में प्राप्त किया

ज्ञान व उसका प्रात्यक्षिक प्रयोग"⁹ उनकी मान्यता थी कि प्रकृति के आंतरिक रहस्यों की सोन्दर्यानुभूति किये बिना चित्रकार की आत्मा उसकी कला में नहीं बोल सकती। व कहते "प्रकृति के बिना कला का विकास नहीं हो सकता; प्रकृति के सम्पर्क से ही आँखें सवेदनशील होती हैं"। सेजान ने कला के बाह्य विरोधाभास के अन्तर्गत सत्य को पहचाना कि ऐंद्रिक ज्ञान व बौद्धिक विश्लेषण इन दोनों के सहयोग से ही श्रेष्ठ कलानिर्मिति हो सकती है। उन्होंने कहा था "चित्रण के लिये आँख व मस्तिष्क दोनों आवश्यक हैं; एक में दूसरे को बल मिलना चाहिये, निसर्ग के निरीक्षणसि आँख का सामर्थ्य बढ़ना चाहिये, मस्तिष्क का तर्क व कलात्मक अनुभूति की सुरचना से"।

प्रालंकारिकता के दोष से बचने के लिये, सेजान वस्तु को चारों ओर से बाह्य रेखा से अंकित करना टालते व कुछ जगह आवश्यक बलरेखाएँ खींचकर हलकी या गहरी छटाओं से आकार को स्पष्ट करते।

सेजान ने ज्यामितीय दूरदृश्यलघुता के नियमों में ऐसे परिवर्तन किये कि दर्शक की निगाह अग्रभूमि से पृष्ठभूमि की ओर फिसलने के बजाय पृष्ठभूमि से आकर अग्रभूमि में केन्द्रित हो जाती है। जहाँ वे सबसे तेज रंगों का प्रयोग करके प्रमुख आकारों को स्थापित करने। वस्तु के स्वाभाविक आकार का परिचय कराने व त्रिमिति के आभास को परिणामकारक बनाने के उद्देश्य से वे पड़े समतलों को उठा कर अंकित करते; जैसे कि वे सीधे रास्ते की दोनों भुजाओं को कुछ समानांतर व लम्बाई बढ़ाकर अंकित करने एवं मर्तबान के मुख को कुछ वृत्ताकार बनाते जिससे अग्रतर भुजाव मिलकर उनकी आकार विशेषताएँ स्पष्ट हो जाती।

सेजान की कला में निरीक्षण व बौद्धिक विश्लेषण का सफल समन्वय होने से दर्शक दृश्य प्रभाव व रूपतत्त्व दोनों को उतनी ही तीव्रता से अनुभव कर लेता है। सेजान की कला में वस्तु के नैसर्गिक आकारों व विभुद्ध आकार सोन्दर्य के बीच उचित अन्तर्गमन है। माध्यम की मर्यादाओं की वजह से वस्तु का चित्रित प्रतिरूप उतना परिणामकारक नहीं होता जितना कि उसका पुनर्निर्मित रूप, जिसको सेजान 'चित्रित समरूप'¹⁰ कहते। ज्योतो के बाद चित्रविषय व आकारसौन्दर्य का इतना सुन्दर समन्वय प्रथम सेजान की कला में ही देखने को मिलता है जिसके उनके चित्र 'स्तानमग्न', 'ताश खेलनेवाले'¹¹ एवं बहुत से आत्मचित्र व व्यक्तिचित्र समुचित उदाहरण हैं। कलासमीक्षक क्लाइव बेल् ने लिखा है "यूरोपीय चित्रकला में यदि सेजान सबसे महान् नहीं हैं तो वे हैं ज्योतो"। पुनर्जागरण के बाद सेजान की कला सबसे प्रातिकारी सिद्ध हुई। ज्योतो, उच्चेली, पायरो देला फान्चेस्का, बेरोनीस व पुर्गे के चित्रों को सेजान बहुत पसन्द करते थे व वे स्वयं उन्हीं की परम्परा के चित्रकार थे; इस परम्परा के चित्रकारों की कृतियों में वाम्बुत्स्य भूम्यता होती है।

वस्तु के आकारसौन्दर्य के दर्शन पर ध्यान केन्द्रित होने हुए सेजान ने पदाश्रय प्रकाश के प्रभाव को पूर्ण रूप में नहीं त्यागा जिसका उन्होंने पिशाचों व अन्य

प्रभाववादियों के माथ अध्ययन किया था। किन्तु सेजान का प्रकाश प्रभाववादियों का वह प्रकाश नहीं था जो ऋतु व समय के साथ बदलता है, विज्ञान के सिद्धान्तों के अनुसार जिसके रंग का निर्णय किया जाता है जिससे वस्तु दृश्यमान होकर अपना रूप बदलती है। सेजान का प्रकाश अपरिवर्तनशील एवं कालातीत था; उसका उद्गम मूर्त्य नहीं था बल्कि चित्रकार की प्रतिभा थी तथा वस्तु के आकारसौन्दर्य का दर्शन जिसका लक्ष्य था। सेजान यदि प्रकाश को काल्पनिक व निश्चित रूप नहीं देते तो वस्तु के निजी रंग का निर्णय करने उनके द्वारा वस्तु को उसके स्वाभाविक ठोस रूप में चित्रित करना असम्भव था। सेजान ने सभी प्राकृतिक दृश्यों को प्रत्यक्ष स्थान पर जाकर चित्रित किया एवं उनमें नैसर्गिक प्रकाश का अभाव होते हुए वे कितने प्रकृति सदृश बन गये हैं। इसका अनुमान उन प्राकृतिक स्थानों के कमरा से खींचे गये ध्यामाचित्रों से हम कर सकते हैं। सेजान कहते "चित्रकार के लिए कोई प्रकाश नहीं होता; चित्रकार, देखने के अतिरिक्त पृथक्करण का कार्य करता है जिसके लिए प्रकाश की आवश्यकता नहीं होती।"

सेजान की अंकनपद्धति का जैसा विकास होता गया वैसे वे पृष्ठभूमि के गहरे रंगों को पतली परतों में लगाने लगे, जिससे पट के श्वेत रंग की चमक उनमें उतरती व वे अधिक सतेज बरती। बाद में वे जलरंगों में भी चित्रण करने लगे, किन्तु उसका प्रयोग वातावरण की धूसर चंचलता का प्रभाव दिखाने के लिये उन्होंने नहीं किया जैसा कि प्रायः जलरंगचित्रण में किया जाता है।

सेजान ने फ्रांस के दक्षिणी भाग में एजा प्रोवान्स को कार्यक्षेत्र के रूप में चुना जहाँ के स्वच्छ भूमध्यप्रदेशीय प्रकाश में वस्तु के आकारसौन्दर्य की स्पष्ट कल्पना देने की शक्ति थी। वहाँ के वातावरण ने सेजान के आदर्श चित्रकार पुर्न व स्यातनाम इटालियन चित्रकारों के चित्रांतर्गत वातावरण का स्मरण दिला कर सेजान को कला की पुष्टि की। सेजान पुर्न को आदर्श चित्रकार मानते; वे कहते "मुझे पुर्न का अनुसरण करके प्रकृति को चित्र में पुनर्निमित्त करना है, किन्तु प्रकृति के माधुन्य में"¹²। पुर्न की कलाकृतियों में शास्त्रीय कला का आकारसौन्दर्य होते हुए वे अनैसर्गिक व कृत्रिम दिखाई देती है। सेजान इस दोष से बचना चाहते थे और उन्होंने देखा कि इस समस्या का एक ही हल है कि प्रकृति को प्रत्यक्ष दृष्ट के किन्तु शास्त्रीय नियमों का पालन करके चित्रण करना। सेजान की प्राधुनिक कला की क्या देन है इस सम्बन्ध में जान कौन्डे ने लिखा है "सेजान ने प्रकृतिसम्बन्धी नियमों की उपेक्षा करके स्वतन्त्र विचार से प्रकृति को समरूप में चित्रित करने के चित्रकार के स्वातंत्र्य को प्रस्थापित किया—अपनी भावनाओं व चिकित्सा के अनुसार चित्रण करके विषयवस्तु के मूलभूत सारतत्त्व को व्यक्त करना, प्रकृति के बाह्यरूप से विचलित न होकर अभिव्यक्ति के पोषक भिन्न तत्वों को स्वीकारना, यही प्राधुनिक कला का सार है"।

पोल सेजान का जन्म 1839 में एजा प्रोवास में हुआ। उनके पिता का टोपों का कारखाना था व वे सम्पन्न बैकर थे। बचपन से ही सेजान की एमिल जोला से— जो बाद में साहित्यिक के रूप में प्रसिद्ध हुए—मिश्रता थी। पिता ने पोल की कानून के अध्ययन में अरुचि को देख कर, एमिल जोला के साथ पेरिस जाकर कला का अध्ययन करने की अनुमति दी व वे 1861 में पेरिस आये। वहाँ वे अकादमी स्विने में भरती हुए व वही उनका भोने व पिसारो से परिचय हुआ। पिसारो ने उनका काफी मार्गदर्शन किया व अन्य प्रभाववादियों से परिचय कराया। पेरिस के जलपान-गृहों में होनेवाली उनकी चर्चाओं में सेजान उपस्थित रहते किन्तु अधिकतर मोन रहकर श्रोता की भूमिका अपनाते। वे अत्यधिक कोमलहृदय थे और यदि उनको विवश होकर बोलना पड़ता तो वे यकायक भावनावश होकर बोलते। सेजान के स्वभाव के बारे में जोला ने लिखा है कि वे दयालु किन्तु बहुत ही स्वाभिमानी एव जिद्दी थे। जरा-सा सन्देह होते ही वे चुप हो जाते। जोला आगे लिखते हैं “किसी भी बात पर सेजान को विश्वमित करना उतना श्नी कठिन था जितना कि नोत्रदाम के मीनारों से नाच नचाना”।

सेजान को आरम्भ से बरोक चित्रकारों का घनत्वाकन बहुत पसन्द था। देलात्रा के उन्मुक्त तूलिकासंचालन से वे बहुत प्रभावित थे व बुवों का अनुसरण कर के उन्होंने कई बार चित्रण-चाकू से रंगांकन किया। उपयुक्त कलात्मक गुणों का दर्शन हम उनके आरम्भिक काल के प्रसिद्ध चित्र ‘चाचा दोमिनिक’¹³ ‘काली घड़ी’ व ‘पिता के व्यक्तिचित्र’ में पाते हैं; चित्रों का रंगांकन मोटी परतों में किया है— कही चाकू से—व काले, भूरे व मिश्रित रंगों का प्रयोग अधिक है; प्रभाववादियों की विद्युद्ध रंगमगति का प्रयोग इन चित्रों में नहीं है किन्तु आकारों के ठोसपन व स्पष्टता के गुण सेजान के इन चित्रों में भी पाये जाते हैं जो बाद में सेजान की परिणत शैली की विशेषता के रूप में दृष्टिगोचर हुए।

1869 में सेजान का मोनास से परिचय हुआ जो बाद में उनकी पत्नी व आदर्श चित्रविषय (मोडेल) बन गयी। 1872 से 1877 तक उन्होंने प्रभाववाद का एकाग्रचित्त होकर अध्ययन किया। 1872 में उन्होंने पिसारो के साथ पाटवाज में प्रकृतिचित्रण किया। प्रभाववादी भंजनपद्धति में भी सेजान ने रंगों का मोटी परतों में प्रयोग किया है और जब 1874 की प्रभाववादियों की प्रथम प्रदर्शनी में उनका चित्र दिखाया गया तब एक समीक्षक ने ‘पिस्तोत चित्रकार’¹⁴ नाम देकर उनकी निन्दा की। 1880 के करीब वे हलकी परतों में नियन्त्रित तूलिका संचालन से रंगांकन करने लगे। घोवर में बनाया हुआ चित्र ‘फासी दिये व्यक्ति का मकान’¹⁵ उनकी प्रभाववादी काल की उत्कृष्ट कृति है। प्रभाववाद के पाँच साल के अध्ययन से सेजान की रंगमगति में विद्युद्धता आ गयी और वे चमकीले रंगों का प्रयोग करने लगे किन्तु प्रभाववाद की त्रुटियों को भी वे स्पष्ट रूप से समझ गये। पिसारो का प्रभाववाद पर निर्भर रहना उनको पसन्द नहीं था एवं वे बहते कि यदि पिसारो ने

अपनी आरम्भिक शैली का विकास किया होता तो वे हम सब में सर्वश्रेष्ठ चित्रकार बन जाते। प्रभाववाद से असन्तुष्ट रहने पर भी वे पितारो व मोने का बहुत घादर करते। प्रभाववादियों के विपरीत सेजान जबतक चित्रविषय का पूर्वनियोजन मस्तिष्क में नहीं होता तबतक चित्रण का आरम्भ नहीं करते। उनकी मान्यता थी कि—जैसे उन्होंने गास्के को लिखा था—दृश्य का प्रभाव नवजात शिशु की नेत्रपटलीय संवेदनाओं के समान असम्बद्ध व अर्थहीन होता है व उसको विचार व सशोधन से सुरचित, आकार व साथ बताने का कार्य चित्रकार को करना पड़ता है। यह कार्य सेजान सफलता से कर सके क्योंकि—जैसे वनर हापटमन ने लिखा है—“उनके विचारों की गतिविधि पूर्णरूप से चित्रमय थी”।¹⁶

सेजान लगातार अपने चित्रों को राष्ट्रीय कलाप्रदर्शनों के लिये भेजते किन्तु वे अस्वीकृत होते। प्रभाववादियों की प्रदर्शनियों में उनके चित्रों की निन्दा होने के बाद वे एजा प्रोबान्स चले गये और अन्न तक वही रहे जहाँ से वे बीच-बीच पौडे समय के लिये पैरिस आकर रहने। पैरिस में वे अधिक समय तक नहीं रह सकते और इसके मुख्य कारण थे उनकी शातिप्रिय वृत्ति व मानवस्वभाव का अविश्वास। यदि कोई उनकी कला की प्रशंसा करता तो उनको सदेह होता कि यह सब प्रजाक में किया जा रहा है। एक बार उनकी कला की प्रशंसा में आयोजित सम्मेलन में मोने ने उनकी कला की सराहना की तब वे नाराज होकर वहाँ से चल पड़े।

1878 के बाद उन्होंने प्रभाववादियों की प्रदर्शनियों में भाग नहीं लिया; एज के एकान्त में प्रकृति के सम्पर्क में अपने कलात्मक ध्येय की पूर्ति में वे अचिरत परिश्रम करते रहे।

उनके प्रकृति-चित्र स्पष्ट रूप से ज्यामिति पर आधारित है जिसका उनका चित्र 'गार्दान का दृश्य'¹⁷ अभ्यसनीय उदाहरण है। इस चित्र में व घनवाद के आरम्भिक प्रकृतिचित्रों में इतनी सग्नता है कि सेजान की कला की घनवाद में कितनी स्वाभाविक रूप से परिणति हुई इसका ज्ञान इस चित्र द्वारा सरलता से होता है। यही बात उनके चित्र 'स्नानमगना युवतियाँ'¹⁸ के बारे में कही जा सकती है; इसकी तुलना पिकासो के पहले घनवादी चित्र 'आविग्यों की स्त्रियाँ'¹⁹ से करने पर दोनों चित्रकारों के दृष्टिकोणों की समानता की स्पष्ट कल्पना आती है। सेजान के चित्रागत वस्तुओं के आकारों में जैसी ज्यामितीयता है वैसे रंगानक पद्धति में भी है; वे कहते "रंग दूरदृश्य लघुता है"²⁰।

सेजान के कलासम्बन्धी विचारों को देख कर यह नहीं समझना चाहिये कि उनकी कला केवल सैद्धांतिक प्रदर्शन है। उनके व्यक्तिचित्रों में मानवता व व्यक्तित्व का दर्शन है एवं प्रकृतिचित्रों में निसर्ग के जन्म व विकास के नियमों का सचाई से पालन है, किन्तु इन विचारों का उनकी कला में बहुत ही गौण स्थान है।

1886 में उनके पिता की मृत्यु हुई और वे उनके लिए काफी सम्पत्ति छोड़ गये। उस समय सेजान की आयु 47 साल की थी व तब तक आर्थिक दृष्टि से वे

अपने पिता पर ही निर्भर थे। उनका एक ही चित्र अब तक राष्ट्रीय प्रदर्शनी में स्वीकृत हुआ था और उसकी स्वीकृति भी उस वर्ष की चयनसमिति के सदस्य भानुवान गिवेमे ने अपने मित्र जोला को खुश करने के लिये करवायी थी। सेजान का चित्र पहले पहल डॉ. गाये ने खरीदा। आयु के चालीसवें साल तक सेजान ने अपने विवाह व पुत्रजन्म की हकीकत पिता से छिपाये रखी क्योंकि उनको भय था कि शायद नाराज होकर वे आर्थिक सहायता बन्द नहीं कर दें। वे यदि सम्पन्न परिवार में पैदा नहीं होते एवं उनको अर्थाज्जन के लिये अपने पैरो पर खड़े होना पड़ता तो उनकी क्या परिस्थिति होती इसकी कल्पना करना कठिन है। उनमें व्यवहारकुशलता विलकुल नहीं थी व अत्यधिक संवेदनाक्षम होने से वे प्रापंचिक जिम्मेवारियों से पृथक् रहना चाहते। पेरिस में उनकी पत्नी अर्थात् सब कार्यभार सम्हालती व एज में उनकी छोटी भगिनी मारी।

प्रभाववादियों की तीसरी प्रदर्शनी के बाद सेजान के चित्र पेर ताग्वी की चित्रों की छोटी सी दूकान में देखने को मिलते जहाँ चित्रों के व्यापारी ग्राम्नाज बोलार ने उनके चित्रों को 1892 में पहली बार देखा व बहुत पसन्द किया। 1895 में बोलार ने पिसारो की सलाह से सेजान के चित्रों की प्रदर्शनी की। यद्यपि प्रदर्शनी की कटु आलोचना हुई सेजान की कला के सामर्थ्य को उनके प्रभाववादी मित्रों ने पहचाना, कुछ सप्ताहों ने उनके चित्रों की प्रशंसा की व उनके चित्र बिकने लगे। फ्रेंच कलाक्षेत्र के आतावरण में परिवर्तन हो रहा था एवं राष्ट्रीय कलासभा के प्रतिरिक्त स्वतन्त्रवृत्ति के कलाममीक्षकों का प्रभाव बढ़ रहा था जिसके फलस्वरूप सेजान को कुछ प्रशंसक मिले।

सेजान ने अपने ध्येय की पूर्ति के लिये अथक प्रयत्न किये और कलानिर्मिति की। 1906 में एक रोज प्रकृतिचित्रण के लिये वे बाहर गये थे। दो घंटों तक उन्होंने वर्षा में काम किया; सौटने समय धकान के कारण वे रास्ते में बेहोश हुए एवं एक गाड़ीवाला उनको घर ले आया। बीमार होते हुए दूसरे रोज उन्होंने बगीचे में काम शुरू किया किन्तु चक्कर घाने से उनको फिर बिस्तर पर लेटना पड़ा। चार रोज बाद उनका स्वर्गवास हुआ और उनकी इच्छा "मैं काम करने हुए मरना चाहता हूँ" की पूर्ति हुई।

1907 में उनकी जीवनभर की कलानिर्मिति को एक विशाल प्रदर्शनी द्वारा दर्शकों के सम्मुख रखा गया। इस प्रदर्शनी का नवकलाकारों पर आश्चर्यजनक प्रभाव पड़ा। कलाक्षेत्र में नवनवीन विचार प्रवाह शुरू हुए एवं बीसवीं सदी की कला का आरम्भ सेजान की कला से प्रेरणा पाकर हुआ।

सेजान का जीवन अमीन आत्मविश्वास व ध्येयपूर्ण कला साधना का अनुत्प्रेरणा उदाहरण है। प्रशंसा की जगह जीवनभर सभी ने उनकी कला का उपहास किया। उनके घनिष्ठ मित्र जोना ने आरम्भ में उनको बहुत प्रोत्साहित किया और अन्त तक वे उनकी सहायता करते रहे किन्तु सेजान को इस बात का दुःख हुआ कि जोना भी

उनकी कला की महानता को समझने में असमर्थ रहे। सेजान में ऐसा दुर्लभ आत्म-विश्वास था कि असफलता के कारण वे एकांतप्रिय व सशयी जरूर हुए किन्तु निरुत्साही कभी नहीं हुए। अपनी कला के भविष्य के बारे में वे निश्चित थे और कहते "मैं एक नयी कला का आदिम कलाकार हूँ"²⁰। उनकी यह भविष्यवाणी सत्य हुई और प्राधुनिक कला के जन्मदाता के नाम से वे अमर हुए।

आत्मविश्वास होते हुए सेजान में दुरभिमान नहीं था व वे दूसरों को सलाह देते "सम्राज्यालयों में कलाकार विचार करना सीखता है व प्रकृति में देखना सीखता है। हमारी कला कुकुरमते की तरह पैदा नहीं होती। उसके पोछे पीढ़ियों के परिश्रम होते हैं; उनसे क्या न लाभ उठाया जाये" उनके शब्दों में उनकी महत्वाकांक्षा थी "कला की महान् परम्परा में अपना योगदान करना"।

सेजान का बीसवीं सदी की कला पर इतना प्रभाव पड़ा कि सेजान की कला को छोड़ कर बीसवीं सदी की कला का विचार भी असम्भव है। किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि सेजान ने किसी नयी शैली को जन्म दिया। बोदेलेर ने कलाकार के बारे में लिखा है "कलाकार केवल अपनी कलानिर्मिति के लिये ही उत्तरदायी है। वह अपनी कला को छोड़ जाता है और भागामी पीढ़ी उसकी कला को किस दृष्टिकोण से स्वीकारती है यह विचार उसकी कला के मूल्यांकन में गौण है। कलाकार की कोई सतान नहीं होती। वह अपनी ही कला का निर्माण, प्रभु होता है"। इस विचार से सेजान की कला धनवाद, फाबवाद या अन्य किसी वाद के अन्तर्गत नहीं आती। वे ऐसे काल के कलाकार थे जिस काल में फ्लोबेर, बोदेलेर, जोला जैसे साहित्यकार व माने, मोने, पिसारो जैसे चित्रकारों ने सत्य पर नया प्रकाश डाला। 'कला के लिये कला' अमूर्तवाद या किसी अन्य वाद के जरिये कला को सुनिश्चित रूप देने का उनका विचार नहीं था। हर्बर्ट रीड ने लिखा है "यदि सेजान जीवित होते तो वे भी अपनी कला से प्रभावित होकर जिन नवीन मिलावादी ने जन्म लिया उनको देख कर विस्मित हो जाते"। सेजान का मुख्य विचार कला को आकारप्रधान व रचनात्मक बनाने का था; किन्तु इस विचार ने कला को परम्परागत बंधनों से मुक्त किया एवं उसमें अपरिमित परिवर्तन हुए। वैसे गोर्ख की कला भी कलाकारों को बंधनमुक्त करने में सहायक हुई और वे स्वतन्त्र विचार से स्वच्छंद चित्रण करने लगे। किन्तु केवल स्वच्छंद चित्रण से महान् कलाकृतियों का निर्माण असम्भव है; उनके लिए कलातमंत्र नियमों की खोज भी आवश्यक है और यह गोर्ख भी जानते थे। यह खोजकार्य सेजान ने किया।

वर्नर हापटमन ने सेजान के बारे में लिखा है 'सेजान ने एक बात को अच्छी तरह समझा कि तर्कशुद्ध, अपरिवर्तनशील रचना का हमेशा कठोर आकार के दासत्व में अन्त नहीं होता बल्कि उससे चित्र को ऐसा सामर्थ्य प्राप्त होता है जिस सामर्थ्य से हम प्रार्थना में हाथ जोड़ते हैं व जिससे नयी दुनिया का प्रवेशद्वार खुलता है, जिसकी धार्मिक युगों में ईश्वरीय साक्षात्कार कहते थे। प्रकृति का सत्य रूप बाह्य

मतह की गहराई में अप्रकट रहता है व बाह्य रंग उसके साक्षी है" । सेजान ने कला की परिभाषा की थी "कला प्रकृति स्रष्टा सुसगति है" ।²²

प्रभाववाद के ऐतिहासिक महत्त्व के बारे में हम जितना अधिक विचार करते हैं उतना स्पष्ट हो जाता है कि जो उत्तरप्रभाववादी चित्रकार उसकी वृत्तियों को देखकर उससे पृथक् दृष्ट, उन्होंने उससे लाभ उठा कर उसको जितना सार्थक किया उतना उसके अनुयायी नहीं कर सके । उसमें से सौरा व सेजान की कला आकार-निष्ठ है जबकि वान गो व गोर्ग्वे की कला आत्मनिष्ठ है । वान गो की कला में उनके भावनोद्वेग की अभिव्यक्ति है जबकि गोर्ग्वे की कला में उनके आंतरिक जीवन का कल्याण द्वारा किया गया दर्शन है । इन दोनों को जीवन में कठिनाइयों व आर्थिक विपत्तावस्था से जितना कड़ा सघर्ष करना पड़ा उतना कला के इतिहास में शायद ही किसी अन्य कलाकार को करना पड़ा होगा ।

वान गो (1853-1890)

वान गो की कला व जीवन एकदूसरे से इतना घनिष्ठ सम्बन्ध रखते हैं कि दोनों का पृथक् अध्ययन नहीं किया जा सकता । वान गो ने अपने भाई पित्रो को पत्र में लिखा था "मैं अपने सामने के दृश्य को हुबहु चित्रित करने का कभी प्रयत्न नहीं करता । मैं रंगों का प्रयोग पूर्ण स्वेच्छा से करता हूँ जिममें मैं दृश्य के प्रति मेरी आंतरिक भावनाओं को प्रभावी रूप में अंकित कर सकूँ" । इसी दृष्टिकोण को लेकर उन्होंने आजीवन कलानिर्मिति की व अभिव्यक्तवादी कला की पट्टी सक्षिप्त, समुचित परिभाषा है । उनकी कला ऐतिहासिक कलागणितियों, कलासम्बन्धी सिद्धांतों या रचना के नियमों पर आधारित नहीं है । कला के इतिहास का परिशीलन करते उन्होंने अपनी कला का ध्येय निश्चिन नहीं किया बल्कि पूर्ण मानवतावादी ध्येय में प्रेरित होकर उन्होंने कलानिर्मिति की । उनके लिये कला एक साधन मात्र थी । उनकी कला के बारे में कलासमीक्षक युइद ने लिखा है "उनकी कहानी सौन्दर्य-व्यक्ति भाव, तूलिका या मिश्रणफलक की कहानी नहीं है, बल्कि एक ऐसे प्रकेले दिस की कहानी है जो अन्धेरे बरिदियाम में पड़क रहा था, जानता नहीं था वह क्यों दुःखी है व क्या चाहता है"²³ । संसार में प्रेम व दुःख अभिन्न है । वान गो ने मानवता में अपार प्रेम किया व उसकी सेवा करना चाहा किन्तु उसके बदले में उनको कष्ट व मानसिक यातनाओं के प्रभाव कुछ नहीं मिला । वान गो का प्रेम स्वार्थी व भोगलोलुप नहीं था । वे संसार के प्राणिमात्र के दुःख को देख कर तड़पते व जानना चाहते कि क्या किया जाये जिससे इस दुःख का अन्त हो । वे अपनी आत्मा को सेवा की बेदी पर अर्पण करना चाहते थे । मानवता की सेवा के उन्होंने भिन्न मागी में प्रयत्न किये किन्तु भोनापन व निष्कपट वृत्ति के कारण वे असफल हुए और उनके लिये कला एकमेव साधन रही जिसके द्वारा वे मानवता के प्रति अपनी सद्भावना को व्यक्त कर के उसकी अप्रत्यक्ष सेवा कर सकते । मानवता की उनकी उत्कृष्टा की समाप्त ने निर्दयता में ठुकरा दिया व दार्शनिक स्पार्दोजा के

वचन "जो भगवान से प्यार करता है उसे यह आशा नहीं करनी चाहिये कि भगवान भी बदले में उसे प्यार करे" की सत्यता को उन्होंने अनुभव किया। उनके जीवन में उनको छोटे भाई थियो ऐसे देवतातुल्य व्यक्ति मिले जिन्होंने उनमें सच्चा प्यार किया, उनकी कला को सहानुभूति से समझा व उनकी अपरिमित मदद की।

वान गो ने 'कला के लिये कला' ध्येय का विश्वास नहीं किया। कलाइति में, वे कला के सौन्दर्यात्मक गुणों के विक्रम की अपेक्षा मानवीय दु:ख, परिश्रम व पारमार्थिक आकांक्षाओं का भावनापूर्ण दर्शन कराना चाहते। वान गो का कार्यक्षेत्र फ्रान्स रहा किन्तु उनको कोरो, कुबे व माने का परम्परा के कलाकार नहीं मान सकते। वैसे वे जन्म से डच थे।

विन्सेंट वान गो का जन्म 1853 में हार्लैंड के वुटज्युंडर्ट गाँव में हुआ। उनके पिता पादरी थे व उनकी आर्थिक परिस्थिति साधारण थी। विन्सेंट का चहगा बेटुका था। वे शुरू से ही एकांतप्रिय व भावनाप्रधान थे व उनको नियमबद्ध जीवन पसन्द नहीं था। विन्सेंट व उनके छोटे भाई थियो में बहुत प्यार था। उम्र के 12वें साल में जेवेनवर्गेन के विद्यालय में शालेय अध्ययन के लिये उनको भेजा गया। वहाँ वे 16वें साल तक रहे किन्तु उनके स्वभाव में कोई परिवर्तन नहीं हुआ। उसके बाद उन्होंने पेरिस के चित्रों के व्यापारी गुपिल की हेग की शाखा में विक्रेता की नौकरी की। उनको रेम्ब्राट, कोरो, मिले व डच चित्रकारों के चित्र बहुत पसन्द थे और उनको बड़ी प्रशंसा कर के वे बेचते। कार्यक्षमता को देख कर उनकी लदन की शाखा में बदली की गयी। यहाँ पहली बार सुव्यवस्थित नियमबद्ध रहन-सहन में उनकी रुचि पैदा हुई। वे अपनी मकानमालकिन की लड़की उर्सुला से प्रेम कर रहे थे। उर्सुला ने आरम्भ में उनको प्रोत्साहन दिया किन्तु जब वे उससे विवाह की बात करने गये तब उसने उनको जाने को कहा और उनके पीछे जोर से दरवाजा बन्द किया। उनकी मानसिक अवस्था पर प्रेमभंग का परिणाम होकर उनसे पहले की तरह काम नहीं होता। उनकी लदन से हटा कर पेरिस की शाखा में नौकरी दी गयी किन्तु वे अब उस नौकरी से ऊब गये थे और उन्होंने त्यागपत्र दे दिया। उनके पश्चात् उन्होंने एक के बाद दूसरी इस तरह नौकरियाँ की। प्रथम वे लंदन जाकर किसी के निजी विद्यालय में फ्रेंच भाषा के शिक्षक रहे। वहाँ उनको विद्यार्थियों के माता-पिता से भोजन व निवास का शुल्क वसूल करने का काम दिया गया व वे अभिभावकों की दरिद्रता से परिचित हुए। यूसुली के काम में असमर्थ रहने से उनको नौकरी से हटा दिया गया। अब वे लंदन में ही एक मेथॉडिस्ट धर्मोपदेशक के विद्यालय में नौकरी करने लगे। वहाँ कभी धर्मोपदेश करने के वृथा प्रयत्न भी उन्होंने किये। धर्मोपदेशक से वे धर्मसम्बन्धी चर्चा करते जिससे असहाय व पीड़ित लीगो की धर्मोपदेश द्वारा मन:शांति करने के विचार ने उनके मस्तिष्क में जन्म लिया। वे डॉइंग्ट में पुस्तकों के व्यापारी की दुकान में रहे; यहाँ वे धार्मिक पोशाक पहनते व ईश्वरभक्ति में व्यस्त रहते। कभी फुरसत में वे रेखाचित्रण करते किन्तु उसमें वे

विशेष रुचि नहीं रखते। अब उन्होंने पादरी बनने का निश्चय किया किन्तु उसके लिये विश्वविद्यालयीन स्नातक होना आवश्यक था। 14 महिनो तक ग्रामस्टरडाम में रह कर उन्होंने स्नातक परीक्षा के लिये मेहनत की किन्तु उनको सफलता नहीं मिली। तब धर्मोपदेशक बन कर वे बोरिनाज नाम के खानो के प्रदेश में गये। त्याग व सेवा के उनके विचार निष्कण्ठ किन्तु अभ्यवहार्य थे। खान के मजदूरो के कामो में वे स्वयं मदद करते, संमर्गजन्य बीमारियो में रुग्णो की सेवा करते किन्तु गुद फटे कपडे पहनते व खराब खाना खाते। उनके पिता ने व जिम धर्मसंस्था ने उनको यह कार्य सौंपा था उसने इस अदूरदर्शित्व को देख कर उनको वापस बुला लिया।

बोरिनाज में उनकी कला का सत्य अर्थ में आरम्भ हुआ। वे गरीबो की सेवा करते व उनके परिश्रमी व दुःखी जीवन के चित्र खींचते। वे कहते "ईसा सबसे महान् चित्रकार थे"²⁴। महात्मा गांधी ने भी ईसा को 'सर्वश्रेष्ठ कलाकार'²⁵ माना है। अब बान गो की धार्मिक आकांक्षाओ व कलात्मक सहज प्रवृत्ति के बीच द्वंद्व शुरू हुआ। उन्होने अपने भाई यिओ को लिखा "पाँच साल से मैं इधर-उधर घूम रहा हूँ। मैं चाहता हूँ कि मेरे जीवन का कुछ सदुपयोग हो। मेरे अन्तर्गत कोई प्रेरणा मुझे परेशान कर रही है। मैं नहीं जानता कि वह क्या है"। उसके बाद उन्होने फिर दूसरे पत्र में लिखा "कुछ भी हो मैं फिर हाथ में पेन्सिल लेकर चित्रण करूँगा जो मैंने निराश होकर छोड़ दिया था"। एट्टेन जाकर वे यिओ में मिले जिन्होंने गव आर्थिक सहायता करने का वचन दिया। अब बान गो के तपस्यापूर्ण जीवन का आरम्भ हुआ। कला के अध्ययन के हेतु वे हेग जाकर चित्रकार घाटोन माँव-जो उनके रिश्तेदार थे-के पास दो साल तक रहे। यहाँ के अध्ययन से न वे गुश थे न माँव। वे संप्राहलयो में जाकर रेस्प्राट के चित्रो का अध्ययन करते। अब वे चित्र के धार्मिक या सामाजिक महत्त्व के प्रतिरिक्त उसके कलात्मक गुणों की ओर भी ध्यान देने लगे। अपनी अल्प आयदनी से यिओ उनकी जो कुछ पैसा भेजते वह बान गो चित्रकारी में लगा देते व मारा समय चित्रकारी में व्यस्त रहते। इस काल के उनके चित्र मिले के समान अकनपद्धति में स्वच्छन्द, सरल व प्रभाव में सामर्थ्यशाली हैं। 1880 में 1886 तक चित्रो के विषय पूर्णतया मानवतावादी दृष्टिकोण लिये हुए हैं—खान या खेत के मजदूरो के कष्टमय जीवन, अनायासियों, गरीब वस्तियों एवं रास्त्रो के दृश्य चित्रो के मुख्य विषय है। वे कोपले या फ्रेयॉन से रेखाकन करने व इन्हें चित्रकारो के समान भूरे, काने एवं गहरे रंगों का अधिक प्रयोग करते जिससे चित्र में दुःख व निराशा के भाव प्रतीत होने। यिओ उनको जो आर्थिक सहायता भेजते उससे उनका पूरा खर्च नहीं निभता। वे गाँव के मजदूरो में घूमने, उनमें बातें करने व कभी घाम पर ही सो जाँने। इसी समय उनकी धार्मिक व परोपकारी वृत्ति ने फिर उद्घात पायी। उनका गिएन नाम की स्त्री में परिचय हुआ जिनमें अबतक की जिन्दगी वेष्यावृत्ति में गवायी थी व जिनकी आरौरिक व मानसिक अयोग्यता पूर्ण तरह हो चुकी थी। बान गो उम गर्भवती स्त्री को व उसके बच्चो को घर में घाँने

व उन्होंने उसका व्यक्तिचित्रण किया। उस स्त्री का 'दुःख'²⁶ शीर्षक का रेखाचित्र प्रसिद्ध है, उसमें शारीरिक व मानसिक पतन का परिणामकारक चित्रण है। उस स्त्री से विवाह करने की मनीषा वान गो ने व्यक्त की, किन्तु सहायता करने के इस अनोखे विचार से घबड़ा कर वह चली गयी। वान गो उस स्त्री के खानेपीने, दवाइयों, शराब व धूम्रपान का खर्च उठाने व स्वयं भूते रहते। उस स्त्री के बारे में उनकी क्या धारणा थी यह उनके निम्न वाक्य से स्पष्ट होता है जो उन्होंने लेखक मिचेले से उद्धृत करके उस स्त्री के रेखाचित्र के नीचे लिखा है "दुनिया में दुःखी, अकेली परित्यक्ताएँ कैसी हो सकती हैं!" अब थियो ने आकर वान गो को इस परिस्थिति से मुक्त किया व अपने पिता के पास न्युनेन में छोड़ आये।

वान गो की कला के आरम्भिक काल (1880-1886) को 'डच काल' कहते हैं। इस काल का उनका चित्र 'मालूमशी'²⁷ बहुत ही प्रसिद्ध। इस सामर्थ्यपूर्ण चित्र में डच कला के समाप्त गहरे, भूरे व हरे रंगों का प्राचुर्य है। इस चित्र के सम्बन्ध में वान गो ने थियो को पत्र लिखा है "मैंने इस चित्र द्वारा यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि ये जो निर्धन लोग, दीनक के प्रकाश में, हाथ डाल कर झाल रहे हैं उन्हीं हाथों से धरती को खोद कर अपनी आजीविका चलाते हैं। सुशिक्षित लोगों से बिल्कुल भिन्न रहनसहन का इसमें दर्शन है और मैं नहीं सोचना कि हरेक दर्शक इसको पसन्द करे। रुढ़िबद्ध पद्धति से इस चित्र को चिकना व आकर्षक बनाना अयोग्य होगा। कृषिजीवन के चित्र को सुगन्ध की क्या आवश्यकता है? ऐसे चित्र में यदि धुएँ, गोबर व खाद की गन्ध आती है तो यह उचित ही है"। ऊबड़खाबड़ मानवाकृतियाँ, अक्रान्तपूर्ण रेखाकन, जोशीला तूलिका-संचालन एवं हलके व गहरे रंगों का विरोधमुक्त प्रयोग इन से चित्र अभिव्यक्तिपूर्ण बन गया है।

मानवीय जीवन के सत्य दर्शन को ही वान गो कला की आत्मा मानते थे और इस विचार से उनके विचार महात्मा गांधी के सत्य व सौन्दर्यविषयक विचारों से मिलते हैं। गांधीजी के अनुसार "सब सत्य.....अत्यन्त सुन्दर है। जब मनुष्य को सत्य में सौन्दर्य का साक्षात्कार होता है तब सच्ची कला की निर्मित होती है। सच्ची कला आत्मिक अभिव्यक्ति है"²⁸। वान गो की कलामिथुन के पक्षे यही भावना कार्यरत थी। वे कलाकृति के बाह्य रूप की अपेक्षा उसके विषय व अभिव्यक्ति का अधिक ख्याल करते। उनके प्रिय-चित्रकार थे कृषिजीवन के चित्रकार मिले व योमेफ इन्वाएल्स यद्यपि उन चित्रकारों की अतिरजना वान गो को पसन्द नहीं थी। रेम्ब्रांट व दोमीय की कलाकृतियाँ भी उनकी पसन्द थी। चार्ल्स डिकन्स व जार्ज एलियट के गरीबों के जीवनसम्बन्धी उपन्यास व अमेरिकन लेखक स्टोव का प्रसिद्ध उपन्यास 'टॉम चाचा की कुटिया' उनके प्रिय साहित्य में से थे। वान गो कहते "यदि आप विकास चाहते हैं तो आपको जमीन की गहराई में पहुँचना होगा"²⁹। इसी विचार से प्रेरित होकर उन्होंने गरीब कृषकों, मजदूरों, पीड़ित व

पतित नोगों के जीवन को चित्रण के लिये चुना व सत्य की खोज में उमका गहराई तक उलखनन किया ।

आटवर्प की कलामंस्था में कुछ समय तक वान गो ने अध्ययन किया जिस समय उनकी आयु 31 साल की थी । वहाँ वे इतनी पर्याप्त मात्रा में रंग लेते कि रंग मिश्रण-फलक से नीचे बहता । गुस्से में उनके अध्यापक ने उनको नाम पूछा तब उन्होंने आवेश में जवाब दिया "मैं हूँ डच आदमी वान गो" । तब उनको फीग्न रगाकन कक्षा से रेखांकन कक्षा में हटा दिया गया । आटवर्प में ही वान गो ने स्वेन्स की कलाकृतियाँ व जापानी छापचित्र देखे व उनसे प्रभावित होकर वे गहरे रंगों की मात्रा कम करके हल्के रंगों का अधिक प्रयोग करने लगे । होकुसाई की 'फूजियामा के सौ दृश्य' चित्रमालिका के अध्ययन से वान गो की रेखा को अभिव्यक्ति के अनुकूल लचीलापन व निजी बल प्राप्त हुए । आटवर्प में 3 महिनो तक अध्ययन करने के पश्चात् वे पेरिस में थियो के साथ रहने गये व कोमों की चित्रशाला में भरती हुए जहाँ उनका तुलुत्र लोत्रेक व एमिल बर्नार् से परिचय हुआ । यहाँ उनको देलाका व प्रभाववादियों के चित्र देखने को मिले । गुपिन की कलावीथिका में वे गोर्न से परिचित हुए व वही उनको देगा के चित्र देखने को मिले जो उनको पसन्द नहीं आये । पेर ताग्वी की दुकान का चित्रग्रह उनको बहुत पसन्द आया जिसमें पिसारो, मेजान, रेन्वार्, सिसली, सोरा, ग्वियानों व सिन्याक के चित्र थे । थियो में प्रेम व प्रोत्साहन पाकर वे वैरिन के कलापूर्ण वातावरण में नये जोश से चित्रण करने लगे । विन्सेंट की कला की महानता की अभी तक किसी को पहचान भी नहीं थी और थियो के सम्मुख एक ही समस्या थी कि किसी तरह विन्सेंट को, जो अब 31 साल के थे व आदर्शवादी किन्तु दुनिया की व्यवहारनीति में अनजान थे, प्रर्थाजन का कोई ऐसा मार्ग ढूँढलाया जाय जिससे वे अपनी रुचि के अनुकूल कार्य कर सकें व उनकी भौतिक एव आत्मिक आवश्यकताओं की पूर्ति होकर वे सुख व शानि में जीयें । विन्सेंट के कला द्वारा मान्यता व प्रर्थाजन के लिये किये प्रयत्न किन्तु विफल प्रयत्न व उसमें थियो से की गयी सहानुभूतिपूर्ण सहायता की दर्दभरी कहानी का अब प्रारम्भ हो गया । इस कहानी के आधार पर उपन्यास लिखे गये है किन्तु विन्सेंट के थियो की आत्मीयता से लिगे पत्रों का संग्रह सबसे चित्तवेधक व उद्बोधक है व उसमें विन्सेंट ने अपने कला सम्बन्धी विचारों को व जीवन के ध्येय को प्रभावी ढंग से व्यक्त किया है जो गुण उनकी बातों में शायद ही देखने को मिलने । ये पत्र विन्सेंट की आंतरिक तटप व थियो के अतीव प्रेम व सहनशीलता के माध्य हैं ।

वान गो का प्रभाववादी चित्रकारों में परिचय होने पर वे उनकी चर्चाओं में भाग लेने लगे । अब उन्होंने कोमों की चित्रशाला को छोड़ दिया, प्रभाववादी चित्रकारों से सम्पर्क बढ़ा कर अपनी धरुनपद्धति को आत्मगान् किया एवं पेरिस के संग्रहालयों में जाकर प्रसिद्ध चित्रकारों की कलाकृतियों का अध्ययन किया । वान गो की रंगसंगति में बड़ा परिवर्तन हुआ व उनके डच-शाल के भूरे, काले व गहरे रंगों

का स्थान प्रभाववादी विमुक्त रंगों ने ले लिया। पिसारो ने वान गो प्रभाववाद एवं नवप्रभाववाद के सिद्धान्तों व अकनपद्धतियों का ज्ञान कराया। सोरा की अकनपद्धति ने उनको विशेष रूप से आकृष्ट किया व उन्होंने सोरा के प्रसिद्ध चित्र 'घाद ज़ात द्वीप' का सूक्ष्म अध्ययन किया। गोर्ग व तुलुज़ लोत्रेक से उनका कलाविषयक विचारों का आदानप्रदान हुआ। लुव्र सप्रहालय जाकर उन्होंने देलाक्रा की रंगाकनपद्धति व स्वच्छद-तूलिका-सचालन का निरीक्षण किया। पेरिस के मार्गों व मोनार्न, शातो व युगिवाल आदि उपनगरो के दृश्यों को उन्होंने पूर्ण रूप से नवीन अकनपद्धति में चित्रित किया। पेरिस में वान गो की प्रतिभा रंग, रूप, सतह आदि नौदर्यात्मक गुणों के प्रति जागरूक हुई जो अबतक चित्रविषय की आत्मिक अभिव्यक्ति पर मुख्य रूप से केन्द्रित थी। पेरिस के जलपानगृहों के लाल, पीले व नीले रंगों का विमुक्त प्रयोग करके उन्होंने बड़े ही प्रभावपूर्ण चित्र बनाये जो वही के रंगीले जीवन के परिचायक हैं। इन चित्रों के अलावा 'पेरिस काल' के चित्रों में वान गो के 'पीला वस्तुचित्र' व 'पेर ताग्वी' का 'व्यक्तिचित्र' बहुत प्रसिद्ध है। पेर ताग्वी चित्रों के व्यापारी थे व बहुत सहृदय व्यक्ति थे। उन्होंने प्रभाववादियों के चित्रों को अपनी दूकान में प्रदर्शित करके बेचने के प्रयत्न किये। उनकी दूकान में प्रभाववादियों की चित्रारगोष्ठी व चर्चाएँ हुआ करती व उनमें पेर ताग्वी भी भाग लेते। वे रंग, तूलिका वगैरह कलाकारों को आवश्यक सामान बेचते व निर्धन चित्रकारों को चित्र के बदले में सामान दिया करते जिससे मोने, सिसली व वान गो जैसे गरजमन्द चित्रकारों को बहुत महायता मिली। सेजान व वान गो की कलाकृतियों का चयन उनकी दूरदर्शी कलामर्मज्ञता का प्रमाण है। 'पेर ताग्वी के व्यक्तिचित्र' में चित्रविषय के व्यक्तित्व एवं चित्रकार के व्यक्तित्व दोनों का समन्वित दर्शन है। इस व्यक्तिचित्र में चमकीले रंगों का प्रयोग है व प्रभाववादियों के समान छोटी-छोटी लकीरों में रंगाकन किया है। चित्र की पृष्ठभूमि जापानी छापचित्रों से अलकृत है जिससे विदित होता है कि वान गो जापानी छापचित्रों से कितने प्रभावित थे। वान गो ने हिरोशिगे के कुछ प्रकृतिचित्रों की अनुकृतियाँ भी की थी। वान गो के व्यक्तिचित्रों में व्यक्ति के बाह्य रूप की अपेक्षा चित्रकार की चित्रविषय के प्रति भावनात्मक प्रतिश्रिया की अभिव्यक्ति को मुख्य स्थान था; अतः अकनपद्धति व रंगसंगति प्रभाववादी होते हुए 'पेर ताग्वी का व्यक्तिचित्र' दर्शन में प्रभाववादी व्यक्तिचित्रों से पूर्ण भिन्न प्रतीत होता है। वान गो के 'पेरिस काल' के अन्य चित्रों में उनको अभिव्यक्ति इतनी उत्कृष्ट नहीं है जितनी कि इस चित्र में।

प्रभाववाद में अपनी कलानिमित्त के लिए साधन के रूप में जो कुछ उपयुक्त था वह सब वान गो आत्ममात् कर चुके थे व वान गो ने देखा कि अब पेरिस में अधिक काल तक रहने में कोई मतलब नहीं था; उनके चित्र विकते नहीं थे व चित्रों पर भार मात्र होकर रहना उनको असह्य हो गया था। इसके अलावा जैसे रंगीले शहर का वातावरण उनकी अभिव्यक्ति के लिए अनुकूल नहीं

था। उन्होंने सेजान की तरह कहीं फ्रांस के दक्षिणी भाग में जाकर कलानिर्मिति करने का संकल्प किया। 1888 में एक दिन जब विप्रो काम से वापस आये तब उन्होंने देखा कि बिन्सेंट ने दीवार पर अपने चित्रों को सुव्यवस्थित लगाया था व कमरे की सफाई करके मेज पर चित्र, विदाईपत्र व फूल रख दिये थे।

फ्रान्स के दक्षिणी भाग प्रोवान्स में ग्रान्न नाम के गांव की वान गो ने कलानिर्मिति के लिये अनुकूल देखा व निवासस्थान के रूप में निश्चित किया। यहाँ उनकी प्रतिभा बाह्य बन्धनों से मुक्त हो गयी व प्रायु के उर्वरित दो साल में उन्होंने ध्येयपूर्ति में एकलक्ष्य होकर उन्मुक्त अवस्था में जो कलासंज्ञन किया उससे उसका नाम कला के इतिहास में अमर हो गया। आर्ल में उनकी रंगकनपद्धति में अनोखा सामर्थ्य आ गया व वे रंगों का विस्तृत क्षेत्रों में प्रयोग करने लगे जिससे उनके चित्रांतर्गत आकारों में स्पष्टता आ गयी। पैरिस-काल में भिन्न रंगमंगति का उन्होंने प्रयोग शुरू किया। वे चित्र की भावना को पोषक रंगों को चुनते व उद्देश्य के अनुसार रंगमंगति में परिवर्तन करते। अकनपद्धति में इस तरह कायापलट होने ही उनकी कला से प्रभाववाद ममाप्त हो गया एवं रंगों की विमुद्धता के गुणों को साथ लेकर वान गो की कला दोनीय की कला के निकट आ गयी।

आर्ल में जलपानगृह के ऊपर की मञ्जिल का एक कमरा वान गो ने किराये पर लिया। इसमें एक पलंग व दो कुर्सियाँ थीं। वान गो ने दोनों कुर्सियों के दो चित्र बनाकर उनमें से एक को शीर्षक दिया है 'गोर्ब की कुर्सी' जिसमें उनके गोर्ब के प्रति आदरभाव व प्रगाढ़ स्नेह का प्रमाण मिलता है।

जिम जमीन व मूर्य के प्यार में बेचैन होकर वे फ्रान्स के दक्षिणी भाग में आये थे उस जमीन को मूर्य के प्रखर प्रकाश में चित्रित करने का कार्य उन्होंने तन्मयता में शुरू किया। वे अपना अस्तित्व भूल गये; वे दिनभर धूप में तपते व लगातार चित्र बनाते। जिम विनाशकारी घातमसमपंगुवृत्ति में वान गो ने कलानिर्मिति की उसके पीछे मनोवैज्ञानिक तत्त्व थे व उसके परिणामस्वरूप वे अन्त में पागल हुए। चित्रकार क्ले ने इस वृत्ति को 'वान गो की शोरान्तिका वृत्ति'³⁰ नाम दिया था। वान गो ने एक प्रकार में सांसारिक दुःखों को घावाहन किया था "मुझे मेरी कला द्वारा मेरी आत्मा का साक्षात्कार हुआ है। अब मेरे शरीर का कुछ भी हो मुझे उसकी चिन्ता नहीं है"। वान गो की कलानिर्मिति के अन्तर्गत उन्माद की अग्नि थी जो उनकी अस्तित्ववादी³¹ जीवनप्रेरणा को जला रही थी। बंधे हुए दो साल की अवधि में वान गो ने अगणित चित्र बनाये जैसा कि उनकी अन्तरात्मा को भविष्य का पहले ही ज्ञान हो चुका था। वान गो का जीवन एक दुःखी जीवन की आदर्श कहानी थी जो पाधुनिक कलाकारों को बराबर प्रेरणा देती रही व जिसमें किशोर, नोल्ड, कोरोवका आदि अभिव्यंजनावादी कलाकारों को पथप्रदर्शन प्राप्त हुआ।

वान गो ने प्रालं के हरेभरे खेतों; सार्वजनिक बगीचों, वाटिकाओं, पुलों, रास्तों व चौराहों के दृश्यों को चित्रित किया। टोकरों में रखे फलों व पात्र में सजाये फूलों के वस्तुचित्र बनाये। पोस्टमैन रुले व उनके परिवार के सदस्यों, किसानों व प्रालं के परिचित आदमियों के व्यक्तिचित्र बनाये। समीपवर्ती गांव में जाकर सागर-तट एवं नावों के चित्र बनाये। जिस मकान में वे रहते थे उसको व नीचे के जलपानगृह के अंतर्गत दृश्य को भी उन्होंने चित्रित किया। दिन-रात परिश्रम करके उन्होंने सैकड़ों चित्र बनाये। शारीरिक थकान आने पर भी वे यत्नवत् कार्य करते जिससे उनके कुछ चित्र आलवारिक बन गये हैं।

वान गो ने कमरे को सूर्यमुखी के फूलों के चित्रों से सजाया व वहां चित्रकारों के मित्रमण्डल की प्रस्थापना करने का विचार किया। प्राचीन क्रिश्चन लोगों की सहजीवन को कल्पना उनके मन में बारबार आती व वे सोचते कि वहां समाजसेवा के ध्येय से प्रेरित चित्रकार एकत्रित होकर चित्र बनायेंगे व उनको उचित मूल्य में बेचेंगे जिससे सामान्य लोग भी उनको खरीद कर अपने मकानों की शोभा बढ़ा सकेंगे। वान गो की कला व कार्य के पीछे कोई न कोई भावनात्मक उद्देश्य सदैव प्रेरणा रूप रहता; विशुद्ध कलासाधना का वे कभी विश्वास ही नहीं करते। बस वे चराचर सृष्टि से प्यार करना जानते व बाकी सब विचार उनके लिये गौण थे।

रंग से सुखद ऐंद्रिक अनुभव प्राप्त करने से पहले उसका जन्म प्रतीक रूप में वान गो के मस्तिष्क में होता। वान गो ने रंगों के प्रतीकात्मक महत्त्व को जाना व देखा कि प्रत्येक रंग से किमी विशिष्ट भावना का उद्दीपन होता है जैसे कि नीले से शान्ति, लाल में क्रोध, पीले से स्नेह धरं रह। वे भावना के अनुकूल रंगसंगति का प्रयोग करते; यह एक प्रकार से उनका रंगों का प्रतीकवाद था। 'मदिरागृह के अंतर्गत दृश्य'³² के बारे में उन्होंने लिखा है "लाल व हरे रंग से मैंने चित्र में मानवीय वासना को जागृत करने का प्रयत्न किया है। मैं व्यक्त करना चाहता हूँ कि मदिरागृह ऐसा स्थान है जहां आदमी स्वयं को भूल जाता है, गुनाह करता है व अपना सर्वनाश कर सकता है"। गुलाबी व हल्के रंगों से युक्त उनके चित्र 'शयन-कक्ष'³³ के बारे में उन्होंने कहा था "यहां रंगों का कार्य है। सादे व प्रसन्न रंगों के प्रयोग से विश्राम व निद्रा के पोषक वातावरण का निर्माण करना है"। किन्तु उनकी रंगसंगति का ध्येय रोमांसवादी नहीं था; अपनी रंगसंगति के उद्देश्य के बारे में उन्होंने लिखा है "मेरी रंगसंगति का उद्देश्य शांति, रोचकता व सत्य के भाव को निर्माण करना है व भावनाओं के साथ.....समीत के समान शांतिप्रद"। चित्रकला में रंगों की भाषा को समझने की आवश्यकता पर वान गो ने बल दिया। 'ओजेन बॉश'³⁴ के व्यक्तिचित्र की पृष्ठभूमि के सदृश मैंने उन्होंने कहा "पृष्ठभूमि को मैं चमकीले नीले रंग से—जिसमें आकाश के अंतत्त्व का भास है—प्रकृत करता हूँ जिससे व्यक्ति का चेहरा ऐसा प्रतीत होता है जैसे कि आसमान में सितारा"। मानव-जाति के लिये सूर्य के महत्त्व को रूपायित करने के उद्देश्य से वे सूर्य को पीले रंग

से चित्रित करते क्योंकि वे जानते थे कि पीले रंग में वही पावित्र्य व चैतन्य की भावना है जो सूर्य में है। पीले रंग को प्राधान्य देकर बनाये उनके 'सूर्यमुखी के फूल' चित्रों में पारलौकिक तेज व पावित्र्य है जिनमें वे साधारण वस्तुचित्रों से भिन्न व श्रेष्ठ दिखायी देते हैं। वान गो स्वयं कहते "मेरे सूर्यमुखी के फूलों के चित्रों पर गिरजाधरो के कांचचित्रों का प्रभाव है"।

वान गो के आत्मचित्रों व व्यक्तिचित्रों से वान गो की सहृदयता व चित्र-विषय के प्रति आत्मीयता का परिचय होता है। उन्होंने अपनी व्यक्तिचित्रण की आकांक्षा के बारे में लिखा है "महात्माओं के ऐसे चित्र बनाने की मेरी मनीषा है जिनमें चित्रविषय आधुनिक हो किन्तु दर्शन में प्राचीन सन्तों की प्रतिमाओं के समान पवित्र व सहृदय"। किन्तु वे निजी प्रबल भावनोद्वेग के सामने विवश थे व उनको सर्वत्र दुःख, कष्ट व भ्रगतिकता का साम्राज्य फैला हुआ दिखायी देता एव मुख्यतः इन्हीं भावनाओं का दर्शन हमें उनके व्यक्तिचित्रों में होता है। उनके आत्मचित्र उनकी दयालु किन्तु किन्कर्तव्यमूढ मानसिक अवस्था के दर्पण हैं एवं व्यक्तिचित्रों के मानव निष्कपट, परिश्रमी किन्तु दुःखी व भ्रकेले हैं। बचपन से ही वे फूलों से सजीव प्राणियों के समान प्यार करते और उन्होंने फूलों के चित्र भी उतनी ही आत्मीयता से बनाये हैं जिसने कि व्यक्तिचित्र।

उनके चित्रों का केवल सदेशात्मक महत्त्व नहीं है; उनमें हमें सौंदर्यात्मक गुणों का भी दर्शन होता है। भ्रवकाय व स्थानांतर के परिणाम को प्रकित करने के लिये वे जापानी कला के समान स्वाभाविक संयोजन करके वस्तुओं का समुचित स्थापन करते। लयबद्ध रेखाओं से उनके चित्रों को गतित्व प्राप्त होता। उनकी पसन्द के चित्रों में रेम्ब्राट के 'लाजारस का उत्थान'³⁵, देलाक्रा के 'दयालु सेमेरिटन', दोमीय के 'शराबी' व मिले के 'बीज बोनेवाला' ये चित्र थे जो गतिमान रेखाओं से सचेत हैं। वस्तु की आकार-विशेषताओं को स्पष्टता देने के हेतु वे ज्योती की तरह अनावश्यक भारीकियों को छोड़ देते व जापानी कला का अनुकरण करके आकारों को बाह्य रेखा से प्रकित करके सरलीकृत रूप देते। रगांकन के समान उनका रेखांकन भी भावदर्शी व सजीव है। जहां आवश्यक हो वहां गतिमान लयबद्ध रेखाओं का प्रयोग है—जैसे कि उनके चित्र 'सरोवृक्षों का मार्ग'³⁶ में। 'घोत्रेन शॉग', 'नट' धामाँ हल्ले'³⁷ आदि व्यक्तिचित्रों में बाह्यरेखाओं को ऐंठन देकर उन्होंने चित्रित व्यक्ति की आंतरिक स्वभाव-विशेषता का दर्शन कराया है। उनका ऐंठनदार रेखांकन अभिव्यंजनावादी कला का प्रारम्भिक चरण था। बाह्य रेखा के अनावृत्त छोटी-छोटी लकीरों में रगांकन करके वे पूरे चित्रक्षेत्र में गतित्व डालते। वे चित्रकला को गीत के समान मानते और इस समानता के पारस्परिक सम्बन्धों को ज्ञान करने के हेतु कुछ समय तक उन्होंने एक पिमानो-वादक से गीत के पाठ लिये। उनके चित्रों की रंगसंगति में रंगविरंगे पक्षियों, तितलियों व फूलों की मनोहारिता है।

वान गो के आयोजित 'चित्रकार-सदन'³⁹ में सम्मिलित होने का निमन्त्रण केवल गोर्बे ने स्वीकारा। गोर्बे उस समय वितनी में रहते थे, व उनकी आर्थिक परिस्थिति वान गो से भी गयी बीती थी। गोर्बे के स्वागत के लिये वान गो ने मकान को अच्छे ढंग से सजाया। गोर्बे के आने पर दीनो के कलासम्बन्धी काफी वादविवाद होते जिनमें गोर्बे अधिकारवाणी से प्रभुत्व जमाते एवं इसका सर्वेदनशील वान गो के मस्तिष्क पर विकृत परिणाम होता। गोर्बे वान गो के कलात्मक इष्टि-कोण एवं समस्याओं को भलीभांति जानते थे और उनको आवेशपूर्ण किन्तु कल्पना-हीन चित्रण करने से परावृत्त होने की सलाह देते। गोर्बे की बुद्धिमत्ता पर वान गो विश्वास करते थे एवं उनका बहुत आदर भी करते थे किन्तु अपनी भावनाओं की उमंगों को रोक कर गोर्बे की सलाह से चलना उनके लिए असम्भव था। वे वस्तु के अन्तर्गत छिपी प्राकृतिक शक्तियों का—जिनसे जड़ वस्तुएं भी सचेत व स्वतन्त्र व्यक्तित्व लिये हुए प्रतीत होती हैं—साक्षात्कार करना चाहते थे। वस्तु के अन्तर्गत चैतन्य को अनुभव करने के लिये आवश्यक था कि वस्तु को प्रत्यक्ष सम्मुख देखकर उसका आत्मीयता से निरीक्षण किया जाये और उसके साथ भावनात्मक तादात्म्य रखा जाये। भौतिक सृष्टि एक प्रकार से दर्पण है जिसमें देखे बिना आत्मा का दर्शन नहीं होता; अतः वान गो के लिये जड़ सृष्टि की सहायता आवश्यक थी जिसके जरिये वे चितशक्ति को अनुभव कर सकते। वान गो की इस मानसिक अवस्था को गोर्बे समझ नहीं पाये और वे उनको प्रत्यक्ष देख कर चित्रण करने से बारबार रोकने लगे। गोर्बे की बुद्धिमत्ता पर अत्यन्त श्रद्धा होने से वान गो उनकी सलाह मानते किन्तु उसको कार्यान्वित करने में असफल रहते। अचल वस्तुओं की चिन्मयता पर निष्ठा रख के उनकी आत्मिकता पर कला में बल देने की वान गो की कल्पना का बाद में इटालियन 'आत्मतत्त्वीय कला' व 'अतियथार्थवाद' में अधिक स्पष्टता से प्रयोग किया गया।

गोर्बे व वान गो के बीच का तनाव बढ़ता गया। एक बार वान गो ने गोर्बे के ऊपर कान का प्याला फेंक दिया व दूसरी बार उस्तरा ले कर उनके पीछे भागे। अन्त में किसी रहस्यमय घटना के फलस्वरूप वान गो ने अपना एक कान काट कर कागज में लपेट लिया व वेश्यागृह के दरवाजे पर छोड़ दिये। गोर्बे वहीं से चले गये और वान गो को चिकित्सालय में भरती करना पड़ा। यद्यो उनमें मिलने प्राये व कुछ दिनों बाद उनकी चिकित्सालय से मुक्ति हुई। वान गो के इस आचरण से आर्ल के लोग उनको पागल समझ कर परेशान करने लगे और फिर उनके दिमाग में विकृति पैदा होकर उनको से रेमी के पागलखाने में भरती होना पड़ा। आर्ल के चिकित्सालय में उन्होंने अन्तर्भागों के दृश्यों, निवासियों, बगैचों एवं स्वयं के कई प्रभावी चित्र बनाये। से रेमी में वे पुनश्च कुछ मानसिक शांति को अनुभव कर रहे थे और वहा उन्होंने बहुत चित्र बनाये जिनमें उनकी कुछ प्रसिद्ध कृतिया भी हैं। वहा के एक साल के निवास में उनको बीचबीच में उन्माद के भटके

घाते एवं उस साल के उनके चित्रों का अंकन व तूलिका संवादन इतना सावश और वृत्ताकार रेखाओं से गतिपूर्ण है कि ऐसा प्रतीत होता है कि ये चित्र उन्होंने जन्मतावस्था में बनाये हों। इन चित्रों में से 'घाटी', 'तारों भरी रात'³⁹ व 'सरो-वृक्षों का मार्ग' प्रसिद्ध है। चित्रों में सारी सृष्टि प्रलयग्रस्त ही प्रतीत होती है। वहाँ एक बार जन्मते होकर वान गो रग पी गये।

उस वर्ष के अन्त के करीब यिओ ने उनको कुछ उत्साहदायक खबरें भेजी कि वान गो का एक चित्र बिक गया और यिओ के लड़का पैदा हुआ। वान गो का यह चित्र जो बिक गया था वह भी यिओ ने वान गो को उत्साहित करने हेतु अपने मित्र से खरीदवाया था। अब यिओ की सलाह से वान गो ओवर में डा. गाशे की देखभाल में रहने गये। गाशे प्रभाववादियों के मित्र व उनके चित्रों के रसिक सम्रा-हक थे और सेजान का चित्र पहलेपहल उन्होंने ही खरीदा था। गाशे के स्नेहपूर्ण व्यवहार से वान गो में उत्साह पैदा हुआ और उन्होंने फिर से चित्रण शुरू किया, और गाशे के व्यक्तिचित्र, नदी किनारों व खेतों के दृश्यचित्र बनाये। किन्तु वहाँ भी उनको बारबार उन्माद के भटके घाने लगे। एक रोज बाहर दृश्यचित्र बनाते समय वान गो ने अपने ऊपर गोली चलायी। यिओ तुरन्त उनसे मिलने आये। दो रोज बाद इस महान् कलाकार की आयु के 37वें साल में मृत्यु हुई। मरने से पहले उनकी यिओ से बहुत बातें हुईं जब उन्होंने कहा "मानवीय दुःख कभी मिट नहीं सकता"⁴⁰। अन्तिम पत्र उन्होंने लिखा था "मेरे कार्य की सिद्धि में मैंने अपनी जान खतरे में डाली है और मेरे मस्तिष्क का सतुलन भाधा नष्ट हो चुका है"। छः महीने बाद उनके प्रिय भाई यिओ का भी देहावसान हुआ। दोनों भाइयों के शव ओवर में पासपास दफनाए हैं और दफनभूमि के चारों ओर वान गो के प्रिय मूय-मुखी फूल लगाये हैं।

वान गो की कला में मौलिक गुण होते हुए उनमें घमण्ड नहीं था। वे बहुत ही विनम्रनील थे और जब 1890 में प्रतीकवाद के पुरस्कर्ता ओरिय ने वान गो की प्रशंसा में लेख प्रकाशित किया तब वान गो ने विनम्रता से उनको पत्र में निवेदन किया कि जिस कार्य की सराहना में उन्होंने वान गो की प्रशंसा की है उसका सपूर्ण श्रेय गोर्वे को ही दिया जाना चाहिये। 20 साल की अवधि में वान गो ने 700 से अधिक रंगीन चित्र व 1000 से अधिक रेखाचित्र बनाये किन्तु जीवनभर में केवल एक दृश्यचित्र व व्यक्तिचित्र व करीब बीस रेखाचित्र बेच सके जिसमें उनको कुन सगभग पांच सौ रुपयों की प्राप्ति हुई। मृत्यु के बीस साल पश्चात् उनका मूर्धमुखी के फूलों का चित्र सगभग तीन लाख रुपयों में बिका।

वान गो के जीवन एवं कला में दृग्शात्मक प्रेरणाएँ कार्यान्वित थी - एक ओर शारीरिक नष्ट व मानसिक असन्तुलन और दूसरी ओर पराचर मृष्टि का प्रेम व अज्ञात की खोज। वान गो कहते "चित्रकला में अनाद्यतन का दर्शन है"।

दिया। एकांतप्रिय होने से वे फ्रान्स के उत्तरी भाग में शहर से दूर रहे जिसके संदर्भ में उन्होंने लिखा है "मैं देहात में रहता हूँ। एकांत में कितने विशाल भाव है। मैं कृतज्ञ हूँ कि ऐसे प्राकृतिक स्थानों में जीवन के आंतरिक मूल्यों को मैं पहचानता हूँ व प्रगाढ़ शांति को अनुभव कर लेता हूँ"। वे अपने को क्रिमान कहलवाना पसन्द करते उन्होंने कानेंजी पुरस्कार के अतिरिक्त कई अंतरराष्ट्रीय पुरस्कार प्राप्त किये। चित्रकला के साथ उन्होंने काष्ठखुदाई, लिथोग्राफिस, एचिंग, चीनी मिट्टी के बरतन के अलकरण आदि कलाकार्य भी किया।

यद्यपि ब्लासॉक की शैली में कुछ परिवर्तन होते गये, उनके फावकालीन जोश में विशेष अंतर नहीं पड़ा व वे अन्त तक फाव चित्रकार कहनाये। उनकी कला की इस अपरिवर्तनशीलता की आलोचना होने पर उन्होंने लिखा "यह एक तरह से हमेशा वाग्नेर के समान संगीतरचना करने के कारण वाग्नेर की या हमेशा बीटोवेन के समान संगीत रचना करने के कारण बीटोवेन की निन्दा करने के समान है"।²¹

आन्द्रे देरे (1880-1954)

आन्द्रे देरे का जन्म शातो में हुआ। उनके पिता की दूकान थी व वे चाहते कि आन्द्रे इंजीनियर बने, किन्तु आन्द्रे की चित्रकला के प्रति रुचि को देख कर उनको अकादमी कारियर में भरती करामा गया जहाँ मातिस भी पढते थे। 1900 में उनका ब्लासॉक से आकस्मिक परिचय हुआ और उनमें बरसों तक घनिष्ठ मित्रता रही यद्यपि दोनों के स्वभाव में जमीन आसमान का अन्तर था। ब्लासॉक पूर्णतया अपने विचार से चलते जबकि देरे जहाँ कहाँ कुल सीखने को मिलता बड़ी उत्सुकता से सीख लेते। देरे बहुत ही विचिकित्सावृत्ति थे व सदेह होते ही चित्रण को पुनः प्रारम्भ कर लेते। उम्र के 18वें साल तक उन्होंने बहुत से प्रसिद्ध चित्रों की प्रतिकृतियों का संकलन किया। वे कहते "अज्ञानी रहने में क्या लाभ है?"। उनके ज्ञानविषामु स्वभाव के संदर्भ में रॉबर्ट रे ने लिखा है "वे दुनिया में सब कुछ जानना चाहते व स्वयं को भी जानना चाहते। वे अपनी कृतियों का निरहकार बुद्धि से निरीक्षण करते; उनके बारे में दूसरों के विचारों को सुधार करने के उद्देश्य से उत्पुक्तता से मुनते व कठोरता से आत्मपरीक्षण करते। अपनी कमजोरियों को ईर्ष्या निरावने में ही उनको सतोष मिलता"। देरे भी अपने स्वभावदोष को भतीभानि जानते व कहते "बहुत अधिक ज्ञान कला के लिए सबसे अधिक हानिकारक है"।²²

फाव काल में उन्होंने घान गों के प्रभाव में आकार चित्रण किया, विन्दु चमकीले रंगों के विरोध को, बीच-बीच हलकी छटाओं को अंकित करने, वे सौम्य करते। 1905 में थोलार ने उनके सभी चित्र खरीदे और उनको लंदन व ट्रेन्ड नदों के दृश्यों को चित्रित करने को कहा। ये चित्र देरे के फाव काल के चित्रों में सबसे सुन्दर बन गये है ब्लासॉक की लंदन में देरे के चित्रों में ठण्डापन है व रंगमण-निर्णय अंधित आकषक व प्रसन्न है। लंदन से वापस आते ही देरे मोमात्रे के कलाकार

मंडल में शामिल हुए । घनवादी चित्रकार पिकासो, ब्राक, ग्नेज व मैजिजे एवं कलासमीक्षक ग्रपोलिनैर व भाक्स याकोब से उनका परिचय हुआ । अब उनका प्लामैक से संपर्क कम हो गया । पिकासो व ब्राक से उनका घनिष्ठ सम्बन्ध अन्त तक बना रहा ।

1907 में वे सरलीकृत आकारों में चित्रण करने लगे । इस काल में वे अफ्रीकन मूर्तिकला के प्रभाव में आ गये जिसका उनकी इस काल में बनायी मूर्तियाँ उदाहरण हैं । 1908 में उनका फाववादी दृष्टिकोण पूर्ण रूप से समाप्त हो गया । उन्होंने चटकीले रंगों को त्यागा एवं सेजान व घनवाद से प्रभावित होकर, घनवादी शैली से मिलतेजुलते चित्र वे कई साल तक बनाते रहे यद्यपि उनको कट्टर घनवादी चित्रकारों में समाविष्ट नहीं किया जा सकता । उनके प्रकृति-चित्रों में सेजान का सामर्थ्य है किन्तु वे अधिक सरलीकृत है । उनके व्यक्तिचित्र व वस्तुचित्र घनवादी होते हुए उनमें सादृश्य का विचार है । देरें घनवाद से पूर्ण संतुष्ट नहीं थे किन्तु वे अपने चित्रसंयोजन को आकारसामर्थ्य प्रदान करना चाहते—जिसका फावकला में प्रभाव था—और उसी उद्देश्य से वे घनवाद का अध्ययन करने को उद्यत हुए । घनवाद के प्रभाव में आकर उन्होंने मानवाकृति की नैसर्गिक विशेषताओं की उपेक्षा नहीं की, बल्कि 1911 के बाद सिंजीन चित्रकला का अध्ययन करके अपनी कला को वस्तुनिष्ठता की ओर मोड़ दिया । फाववाद को वे केवल अपनी जवानी का जोश मानते । 1914 के बाद उन्होंने घनवादी शैली के चित्र नहीं बनाये । घनवादी शैली के चित्रों में से 'अंतिम भोजन',²³ 'दो बहनें', 'शराबी' व 'शनिवार' ये चित्र प्रसिद्ध हैं ।

प्रथम विश्वयुद्ध के बाद उन्होंने स्वतन्त्र शास्त्रशुद्ध शैली का विकास करके अपने सबसे लोकप्रिय चित्रों का निर्माण किया । इस विकसित शैली में कभी देलाक्रा का रोमांसवाद एवं कभी कुबे का रोमानी मथार्थवादी प्रतीत होते हैं; मानवाकृतियों में घनवाद की कठोरता की एवं प्रकृतिचित्रण में सेजान के प्रभाव की अस्पष्ट भलक है । 1920 तक पेरिस के युवा कलाकार उनका पिकासो से अधिक सम्मान करते थे व उनसे मिलकर कलाव्यवधी मार्गदर्शन लेते । 1928 में उनको 'पिट्सबर्ग इंटर-नेशनल' प्रदर्शनी में कार्नेजी पुरस्कार मिला । 1945 में उन्होंने राबेले की पुस्तक 'पातापुएल'²⁴ के लिये काष्ठखुदाई से छापीचित्र बनाये । 1954 में मोटर दुर्घटना में उनकी मृत्यु हुई ।

रोल द्यु फि (1877-1953)

द्यु फि को विशेष प्रतिभासंपन्न चित्रकार नहीं मान सकते किन्तु उनकी व्यक्तिगत कलाशैली इतनी आकर्षक व सुबोध है कि उसमें नवीनता होते हुए वह भी प्रही लोकप्रिय हुई । उनकी विकसित शैली पूर्णतया रेखात्मक है और उसमें वातो की कला का गतिरव है ।

रोल द्युफि का जन्म ल ब्रात्र में हुआ। उम्र के 15 वें साल में उन्होंने स्थानीय 'एकोल द बोजार' की सायकालीन कक्षाओं में कला का अध्ययन प्रारम्भ किया। वहाँ के निर्देशक शार्ल लुलिय, गुस्ताव मोरो के समान, कुशल अध्यापक व अग्र के प्रशंसक थे। द्युफि के पिता व दोनों भाई संगीत में प्रवीण थे व इस संगीतमय वातावरण में वे स्वयं शौकिया संगीतकार बने। ल ब्रात्र के प्राकृतिक सागर-सौरभ का व घर के संगीतमय वातावरण का उनकी कला पर अमित प्रभाव पड़ा एवं उन्होंने सागरी दृश्यों व संगीत संबन्धित विषयों को लेकर आजीवन अमूल्य प्राप्तीयतापूर्ण कृतियां बनायीं। घर की आर्थिक स्थिति बिताजनक होने से बचपन में ही उनको कॉफी के व्यापारी की दुकान में नौकरी करनी पड़ी। बाहर से आया हुआ सामान लाने के लिये उनको बदरगाह जाना पड़ता, जहाँ वे समुद्र के किनारे पर घण्टी बिताते व मालिक के दिये हुए बिलों पर रेखाचित्र बनाते।

1900 में छात्रवृत्ति प्राप्त करके वे पेरिस के 'एकोल द बोजार' में भर्ती हुए जहाँ चित्रकार बोन्ना उनके अध्यापक थे। पेरिस में रहते हुए वे लुय सप्रहालय देखने की शायद ही कभी गये होंगे। शुरू में ही व प्रभाववाद की ओर घ्राह्य हुए; उनको मोने, पिसारो व रेन्वार् के चित्र बहुत पसन्द थे। 1904 तक उन्होंने प्रभाववादी पद्धति के प्राकृतिक चित्र बनाये। 1905 के सलों द अदेपादा में उन्होंने मातिस का चित्र 'विलास' देखा जिससे उनकी एक नया दृष्टिकोण प्राप्त हुआ। इस चित्र के प्रभाव के बारे में उन्होंने लिखा है "जब मैंने यह चित्र देखा तब मेरा प्रभाववाद की ओर आकर्षण समाप्त हो गया; मैं रंग व रेखा की सहायता से निमित्त, कल्पना के सर्वत्र चमत्कार के बारे में चिंतन करने लगा। मुझे चित्रकला-संबंधी नया दृष्टिकोण प्राप्त हुआ"। उन्होंने माक्वे के माथ फाव इंग का प्रकृति-चित्रण करना प्रारम्भ किया। उतसाही प्रसन्नचित व विनोदप्रिय द्युफि की कला व फाववाद पोपक सिद्ध हुआ। प्रारम्भ में वे कुछ मोटी रेखा से आकारों को बांध लेते थे व उनके चित्रों के प्रसन्न चित्राग्राही विषयप्रतिपादन के सामने अन्य फाव चित्रकारों के चित्र केवल रंगों का उत्पात या रंगाकन का अभ्यास जैसे प्रतीत होते। उनकी रंगसंगति भी प्रशांत व विविधतापूर्ण थी। दो तीन साल तक फाव दृष्टिकोण के चित्र बनाने के पश्चात् वे सेजान से प्रभावित होकर चित्रण करने लगे। 1908 में लेस्ताक में, श्राक के साथ बनाये प्रकृति-चित्र घनवादी शैली के हैं। अब उन्होंने चमकीले व शुद्ध फाव रंगों के स्थान पर ओकस्, धर्यस भूरण-प्रशियनब्ल्यू व हलके रंगों का प्रयोग शुरू किया। इन घनवादी चित्रों से भी उनकी कला के यथार्थवादी रूप व आलंकारिक रेखाकन के स्वाभाविक गुण छिपे रहने व इन गुणों की वजह से ही उनसे अधिक काल तक घनवादी चित्रण नहीं हो सकता था। घनवादी चित्रण से वे स्वयं अंतुष्ट थे। उनके प्रारम्भ के प्रशंसकों ने भी नाराज होकर उनके चित्र खरीदना बन्द कर दिया था। अब उन्होंने अरिस्तव बाह्य प्रभावों से मुक्त होकर अपनी वैयक्तिक स्वतन्त्र शैली का विकास किया जिसके

प्रमुख गुण हैं—गतिपूर्ण रेखात्मक आलंकारित्व व यथाथं विषयों का प्रसन्न व सुखद दर्शन ।

आरम्भ से ही युफि का जीवन के प्रति कृतज्ञ व आशावादी दृष्टिकोण था; अतः उनकी कला केवल रचनात्मक या वस्तुनिरपेक्ष नहीं बन सकती थी । उन्होंने आसपास के जीवन से आनन्द व उत्साह के क्षणों को चुना एवं आत्मीयता से उनको रूपायित किया । उनके चित्रों के प्रमुख विषय है: समुद्र किनारों पर एकत्रित हुए जनसमुदायों, भूमध्यसागरीय किनारों, सागर परिवेष्टित जलपानगृहो, नावो व जहाजों के दृश्य एव घुड़दौड़ के मैदानो, बगीचों व संगीत भवनों के भीतरी दृश्य । उनकी रंगसंगति सदैव विषयानुकूल, सौम्य व चित्ताकर्षक होती है । इन्हीं कारणो से आधुनिक चित्रकारों में से उनकी कला भिन्न रुचियो के दर्शको को समान रूप से प्रसन्न कर सकती है । उनके संगीतसम्बन्धी विषयो पर बनाये चित्रो मे संगीतरचना के भावों का विचार करके उन्होने समुचित रंगसंगति व संयोजन का प्रयोग किया है जिसके 'नीला मोजार्ट', 'लाल वायवृ'द²⁶ आदि प्रसिद्ध उदाहरण है । 1911 में अपोलिनेर को एक पुस्तक के लिये उन्होने काष्ठसुदाई से छापचित्र बनाये । 1911 से 1932 तक उन्होने पुस्तकचित्रण, कपडे के अलकरण पदों के अलकरण, छापचित्र, नृत्यगृह व रंगमंच की साज-सजा वगैरह विविध कला कार्य किया । 1937 में उन्होने पेरिस की विश्वप्रदर्शनी के लिये 200' × 35' आकार का बड़ा चित्र बनाया । 1911 के बाद उन्होने अपनी मौलिक शैली में जलरंग, तैलरंग व रेखाकन में जो चित्र बनाये वे योरप व अमेरिका में लोकप्रिय होकर काफी तादाद में बिके । उनकी 1953 में मृत्यु हुई ।

फाववाद के विशुद्ध रंगो से युफि अन्त तक एकनिष्ठ रहे यद्यपि गतिपूर्ण रेखाओं द्वारा चित्रण करने की नयी पद्धति को उन्होने अपनाया था । विशुद्ध रंगो के आकर्षण के सामने उन्होने वस्तु के निजी रंग रूप को और विशेष ध्यान नहीं दिया । अपने सौंदर्यवादी ध्येय को निश्चित करने के पश्चात् उन्होने कहा "जो वस्तुएं हमको दिखायी नहीं देती ऐसी वस्तुओं की सृष्टि का निर्माण मेरी कला का प्रधान उद्देश्य है" । वस्तु के नैसर्गिक रूप का निरीक्षण करके उसको सुन्दर बनाने का उन्होने प्रयास नहीं किया बल्कि स्वतन्त्र प्रतिभा से ऐसी नयी; सर्वांगमुन्दर व प्रसन्न चित्रसृष्टि का उन्होने निर्माण किया कि जिस पर भिन्न रुचियो के दर्शक लुब्ध होते है । यही युफि की कला की महानता है ।

जार्ज रघो (1871-1958)

युफि के चित्र प्रसन्न, चित्ताकर्षक व भौतिकवादी हैं, जिसके विपरीत रघो के चित्र धार्मिक हैं, व उनमे सांसारिक दुःख अन्याय व अष्टाचार का लपेध है । जार्ज रघो का जन्म 1871 में पेरिस में हुआ व उनके नानाजी ने उनका पालन-पोषण किया । उनके नानाजी को कुर्बे, माने व दोषीय के चित्र बहुत पसंद थे और छोटे जार्ज को भी वे उनके निजी को दिखाया करते । उम्र के 14 वें आन में

रंगीन काच-चित्रों का काम करने वाले हर्श नाम के कलाकार के यहाँ रघो नोसिलिया सहायक बने जहाँ वे पुराने काचचित्रों को पुधारने का काम करते। कला के अध्ययन के लिये वे 'एकोल द आर देकोरातिफ'²⁶ की सायंकानीन कक्षा में भरती हुए। उम्र के 20 वें साल में पूरा समय, अध्ययन करने के हेतु वे नोरी छोड़ कर 'एकोल द बोजार' में प्रविष्ट हुए जहाँ उनका मातिस से परिचय हुआ एव मोरो के मार्गदर्शन में काम करने का उनको मौका मिला।

रघो धार्मिक प्रकृति के व्यक्ति थे। बचपन में धार्मिक रंगीन काचचित्र के किये कार्य का उनकी कला के विकास पर बड़ा प्रभाव पड़ा, बाद में धार्मी विकसित शैली में वे जो चमकीले अविभाजित रंगों के आकारों को गहरी मोटी रेखा में परिसीमित करने लगे उसके पीछे शायद इसी कार्य का सुप्त प्रभाव मूल कारण रहा होगा। 1892 में उन्होंने धार्मिक विषयों की चित्रमालिका बनायी जिस पर उनको एकोल का प्रथम पुरस्कार मिला। 1898 में म्युस्ताव मोरो की मृत्यु से वे बहुत दुःखी हुए। मोरो संग्रहालय के अध्यक्ष के स्थान पर उनकी नियुक्ति हुई किन्तु यहाँ उनको बहुत कम तनखा मिलती थी। इस समय वे बीमार पड़े; रूग्णावस्था में उन्होंने रेस्त्राट के समान काले व भूरे रंगों से युक्त व लयबद्ध बाह्य रेखा से अतिव्यवस्थाओं एव सर्कस के विदूषकों के चित्र बनाये। इन चित्रों में उनके जीवन की दुःखमयता को स्पष्ट करने के हेतु विरोधी छटाओं एवं अघेरी पृष्ठभूमि का प्रयोग किया है। सलो दोतान की प्रस्थापना में उन्होंने महत्त्वपूर्ण योगदान किया और 1903 की उसकी प्रदर्शनी में भाग लिया। 1905 की फाव चित्रकारों की प्रथम प्रदर्शनी में उन्होंने अपनी नयी शैली में बनाये 3 महत्त्वपूर्ण चित्र पदार्थित किये। रघो की अंकनपद्धति के जोश एवं अभिव्यक्ति के अनोखेपन को देख कर, आलोचकों व दर्शकों ने उनको फाव चित्रकारों में शामिल किया यद्यपि उनके चित्र फाव चित्रकारों से पृथक् कक्ष में रखे गये थे। वैसे रघो की कला का ध्येय फाववाद से बिल्कुल भिन्न था; केवल घनिष्ठ मित्रता के कारण उन्होंने फाव चित्रकारों के साथ अपने चित्रों को प्रदर्शित किया था। फाव चित्रकारों के समान उन्होंने केवल चमकीले मूल रंगों का प्रयोग नहीं किया। उनकी रेखा अभ्यासपूर्ण थी और उनकी बना का ध्येय था विषयजनित आत्मिक अभिव्यक्ति, जबकि फाव चित्रकार विषय की पूर्ण उपेक्षा करते थे।

1904 में रघो कैथोलिक लेखक युइमां व लिमों ग्लाय से परिचित हुए। युइमां कैथोलिक चित्रकारों के भ्रातृपंडल की स्थापना करके कला में धार्मिकता लाना चाहते; ग्लाय गोचरते कि दुःख व अनीति में हूवे समाज की रक्षा प्राचीन ईसाई धर्म के पुनरुज्जीवन से ही की जा सकती है। उनमें घनिष्ठ मित्रता हुई एवं रघो धार्मिक अभिव्यक्ति के चित्र बनाने लगे जिनमें शारीरिक अक्षोभित की पराकाष्ठा तक पहुँचे हुई वेश्याओं, बेतुके विदूषकों—जो ऊपरी हाथ्यविनांद से अपनी असम्मानजनक घृणित अवस्था को मूल नहीं सकते थे—एवं वृथाभिपान से

फूले हुए किन्तु अपने चेहरों के मूर्त्तता के स्पष्ट भावों को छिपाने में असमर्थ न्यायाधीशों के चित्र प्रसिद्ध है। वास्तव में रूसों की कला फ्रेंच कला परम्परा में अपवाद सी है और अभिव्यजना के विचार से वह जर्मन कला के अधिक निकटवर्ती है। उपयुक्त विषयों के अतिरिक्त उन्होंने सायंकालीन वातावरण के काल्पनिक प्रकृतिचित्र, किसानों व मजदूरों के जीवन के चित्र एवं कुछ व्यक्तिचित्र बनाये। उनके व्यक्तिचित्रों में से 'मिस्टर एक्स' विशेष प्रसिद्ध अभिव्यजनावादी शैली का चित्र है।

रूसों मानव के सुख-दुःखों एवं आत्मिक आकांक्षाओं के प्रति जागरूक थे; अतः हम उनको मध्ययुगीन धार्मिक परम्परा के चित्रकार मान सकते हैं। किन्तु रूसों की धार्मिक कला में एवं मध्ययुगीन धार्मिक कला में पर्याप्त अन्तर है। रूसों स्वयं के धौलिक थे और उनकी निष्ठा थी कि मानवना को शांतिप्राप्ति के लिये धर्म एकमात्र साधन है; किन्तु उनके चित्रों में मध्ययुगीन धार्मिक चित्रों की थढ़ा व उससे प्राप्त सकटों से सामना करने के सामर्थ्य का कहीं भी दर्शन नहीं है। इसके विपरीत मानसिक व शारीरिक अघःपतन, आत्मविश्वास का अभाव व लाचारी के भाव लिये हुए उनके चित्र मानव के दारिद्र्य, कष्ट व अनीतिपूर्ण जीवन की निराशामय यथार्थ प्रतिमाएँ हैं। मोरो की कल्पनाशक्ति का उन पर प्रभाव था किन्तु उससे उनकी कला में दैवी या अतिमानवीय गुण आने के बजाय वे अपनी सहृदय, सवेदनाशील कल्पना से मानव-जीवन की धृष्टित स्थिति का अतिरजित चित्रण करने को उद्यत हुए। एक तरह से उन्होंने बाह्य जीवन का निपेक्षात्मक बोधस चित्रण करके आत्मिक जीवन व धर्म को अनिवार्यता पर बल दिया है। वान गो के समान वे मानव-जीवन के प्रति सचेत थे व मानव के दुःख व अगतिकता को भूल नहीं सकते थे। मानव के मानव के प्रति व्यवहार को देखकर वे तड़पते। उनके धर्म में चमत्कार व दैवी शक्ति को स्थान नहीं था; उनका धर्म था मानवता। केवल बायबल व पुराणों की कथाओं का चित्रण करके उनकी धर्मभावना की पूर्ति नहीं हो सकती थी। व्यक्तिगत व पूर्ण मानवतावादी चित्रण उनकी कला की आंतरिक आवश्यकता थी। इन सब बातों का विचार करने से स्पष्ट होता है कि वे सही अर्थ में वान गो व जर्मन अभिव्यजनावादी कलाकारों की परम्परा के चित्रकार थे। फाव चित्रकारों का आनंदोत्साह उनकी कला में नाम मात्र भी नहीं था।

1911 के करीब रूसों की व्यक्तिगत अभिव्यजनावादी शैली का पूर्ण विकास हो चुका था। वे काले व भूरे रंगों का छाया के हिंसो में प्रयोग करते एवं चित्र की पूरी पृष्ठभूमि पर उन रंगों की न्यूनाधिक छटा फैला देते जिससे दुःख व निराशा की अभिव्यक्ति के अनुकूल मलिन वातावरण बन जाता; कज्रल जैसे वातावरण में हलके ठंडे रंगों में अंकित मानवाकृतियाँ अस्पष्टी चमकती जैसे कि बने धंधरे में टटोलती हुई अतृप्त आत्माएँ; परिणामस्वरूप चित्र में भयानकता व

माक्वे (1875-1947) की मातिस के साथ आजीवन घनिष्ठ मित्रता थी व विद्यार्थी दशा में दोनों ने एक साथ अध्ययन किया। माक्वे सैद्धान्तिक बातें करने के आदी नहीं थे और पूर्ण विचार करके अपना अन्तिम निर्णय स्पष्ट व्यक्त करते। मातिस व ग्लामॉक के समान उन्होंने केवल मूल रंगों में चित्रण नहीं किया और उनके पूर्ण रूप से फाव चित्र बहुत ही कम है। फाव चित्रकारों में से उनकी कला प्रभाववाद से अधिक मिलतीजुलती है। उनके ल आन्न के समुद्रकिनारों व सेन नदी के पुसों के दृश्यचित्र एवं व्यक्तिचित्र हलकी, मनोहर रंगसंगति, प्रकाश व वातावरण के प्रभाव एवं यथार्थचित्रण के विचारों से आकर्षक है।

वान डोजेन (1877-1968) अपने सहवासप्रिय व आनन्दी स्वभाव से पेरिस के सामाजिक जीवन में बहुत लोकप्रिय हुए। उनकी चित्रांतर्गत मानवाकृतियाँ भी वैसे ही खुशदिल व सुखासीन हैं। आरम्भ में उनको कुछ समय तक धार्मिक कठिनाइयों से सामना करना पड़ा किन्तु उनके मानवचित्र-जिनमें फॅशनैबल महिलाओं के चित्र बहुसंख्य हैं—जल्द ही लोकप्रिय हुए व उन्होंने अपनी लम्बी आयु खुशी व सफलता के साथ बितायी। 1912 के बाद उन्होंने विशुद्ध रंगों के साथ मिश्रित रंगों का प्रयोग शुरू किया व अपनी रंगसंगति को अधिक आकर्षक बनाया। वे अन्ततक फाव अंकनपद्धति से पर्याप्त निष्ठावान रहे।

1907 में घनवाद की उदय हुआ, 1914 तक विभिन्न अवस्थाओं को पार करते हुए वह विकसित हुआ, उसको बहुत अनुयायी मिले और 1925 तक उसने कलाक्षेत्र में सबसे सामर्थ्यशाली एवं प्रेरणादायक कलाशैली के रूप में कार्य किया। वास्तुकला, उद्योग-कला, विज्ञापन, शिल्प, हस्तकला, भ्रमंकरण आदि सभी मानवीय निर्माणक्षेत्रों पर उसने जो प्रभाव छोड़ा वह अब तक हड़मूल है। 1912 तक घनवाद पेरिस के कलाक्षेत्र में सीमित था। योरोप के मध्य में स्थित पेरिस कला व सस्कृति का केन्द्र माना जाता; वहाँ जानार्जन, आर्थिक सफलता या माय्यता प्राप्त करने के हेतु देशविदेशों से कलाकारों, साहित्यिकों एवं कलाप्रेमियों का आनाजाना रहता। भ्रम-काल में ही घनवाद ने सबको प्रभावित किया और उसका ग्रन्थ देशों में प्रचार होकर उसको अन्तरराष्ट्रीय वाद का स्थान प्राप्त हुआ जो किसी भी ग्रन्थ वाद से अधिक अवधि तक टिका रहा।

घनवाद को जन्म देने में कौनसी प्रेरणाएँ कारण हुईं यह प्रथम देखना होगा। 1904 से लेकर फाव चित्रकारों ने उन्मुक्त होकर, विशुद्ध रंगों व गतिमान सरलीकृत स्पष्ट रेखाओं का प्रयोग करके चित्रण किया; वान गो की भावनाप्रधान शैली, गोर्खे का भ्रमंकारित्व व नवप्रभाववाद के रंगों की चमक का फाववाद समन्वित रूप था। 1906 में मातिस ने 'जीवन का आनन्द'¹ चित्रित करके फाववाद को अन्तिम रूप प्रदान किया। आकारों के सरलीकरण व माध्यम के विशुद्ध प्रयोग के फाववाद के विचार घनवाद के प्रणेताओं के सम्मुख थे व इसके अतिरिक्त वे अफीकी नीग्रो कला व वय जमातियों की कला से परिचित हो गये थे; फाववाद व नीग्रो कला से घनवाद को काफी प्रेरणा मिली। नीग्रो कलाकृतियों के अनेके मीन्दयंगुणों को प्रथम मातिस, व्लामेंक व देरें ने परखा व उनके द्वारा पिकासो व आक नीग्रो कला की ओर आकृष्ट हुए और वे नीग्रो कलाकृतियों का संग्रह करने लगे। 1905, 1906 व 1907 में सेजान की कृतियों की प्रदर्शनियाँ हुईं व 1907 में उनका एमिल बर्नार् से हुआ पत्रव्यवहार प्रकाशित हुआ जिसमें सेजान के कला-विषयक विचार व्यक्त किये थे। सेजान की चित्र प्रदर्शनियाँ एवं उनके विधान "प्रकृति को वृत्तचित्ति, गोल व शंकु के आकारों में देख कर चित्रित करना चाहिये" ने घनवादी चित्रकारों को रचना पर बल देकर चित्रण करने का नया दृष्टिकोण मिला व घनवाद के विश्वास में गति आ गयी।

किन्तु मूकम निरीक्षण से ज्ञात होगा कि पिकासो के चित्रों में गतित्व व कल्पनारंजन पर बल है जबकि ब्राक के चित्रों में नियन्त्रण व स्थायीभाव के साथ रंगसंगति व आकारों के आलंकारित्व का विचार किया है। घनवाद के आरम्भिक काल में दोनों ने प्रत्यक्ष वस्तु या प्राकृतिक दृश्य के अन्तर्गत आकारों का विश्लेषण करके घनवादी चित्ररचनाएँ की हैं; अतः इस काल के घनवाद को 'विश्लेषणात्मक घनवाद'⁶ बहते हैं। वस्तुओं के घनत्व की चित्रों में रक्षा की है एवं कई जगह ज्यामितीय मूल आकारों की सहायता से अतिशयोक्त रूप देकर घनत्व को बढ़ावा दिया है। अवकाश के शून्यत्वरूप को हटा कर उसको भी क्षेत्रों के विभाजन द्वारा रचनात्मक अस्तित्व प्रदान किया है। चित्ररचनाएँ ऐसी प्रतीत होती हैं मानो वृत्तचिन्ति, गोल व शंकु की सहायता से नयी स्वयंपूर्ण, स्वतन्त्र दुनिया का निर्माण हुआ है। छोटे बच्चे जैसे लकड़ी के गुटकों से मकान, पुल आदि बनाते हैं उसी तरह पिकासो व ब्राक ने घनवादी चित्ररचनाएँ की हैं; किन्तु वे केवल निरुद्देश्य रचनाएँ नहीं हैं; उन्हें वास्तविक रूप के विश्लेषण से चित्रकार की वैयक्तिक धारणाओं को जीवित रखा है एवं त्रिमितियुक्त जड़सृष्टि का द्विमितियुक्त पृष्ठभूमि पर सफल अंकन करने की समस्या का प्रतिभापूर्ण हल है। इस सम्बन्ध में पिकासो का निम्न विधान महत्वपूर्ण है, "राफेल के चित्रों में नाक का उभार नापा नहीं जा सकता। मैं चाहता कि मैं कि मैं ऐसे चित्र बना सकूँ जिसमें यह सम्भव हो"।

1909 में पिकासो ने अपना चित्र 'तीन स्त्रियाँ' पूर्ण किया जो 'भावियों की स्त्रियाँ' का विकसित रूप है। 1910 तक पिकासो व ब्राक के चित्रों में स्थानांतर, पारदशंकता व पुनर्रचना के प्रयत्न नहीं थे। 1910 में उन्होंने इस दिशा में आतिकारी निर्णय लिये और अब घनवादी चित्रकार वस्तु के मूल भिन्न आकारों को अपने विचारानुसार चित्रक्षेत्र में कही भी अंकित कर सकते एवं वस्तु को पारदर्शक मानकर एक वस्तु के आरपर दूसरी वस्तु को चित्रित कर सकते। पिकासो व ब्राक मूर्तिकार की तरह वस्तु का चारों तरफ से निरीक्षण करके मूल सरल आकारों में विभाजन करते एवं उन आकारों की पुनर्रचना करते; वस्तुओं के भिन्न दिशाओं व दृष्टिकोणों से दृश्य प्रभावों को एक साथ अंकित करके उसकी समग्र रचना और आकार-विशेषताओं का परिचायक चित्र बनाते। इससे चित्रकला को रचनात्मक एवं मनोवैज्ञानिक महत्व प्राप्त हुआ एवं वह समय-गतित्व की प्रणाली से मुक्त होकर स्थायित्व की प्रणाली में सम्पन्न हो गयी। इस समय गणितशास्त्र में भी समय-अवकाश-सातत्य⁸ के सम्बन्ध में नया सिद्धान्त प्रस्थापित किया जा रहा था जो घनवाद के रचना-सिद्धान्त के अनुकूल था। घनवाद व गणितशास्त्र ने एक ही समय दृश्य वास्तविकता को भ्रष्टीकार कर रचना एवं समीकरण के सूत्रों द्वारा उसके नित्य अक्षरिष्ठ रूप का आविष्कार किया।

कुछ विद्वानों ने घनवाद को—विशेषतः आरम्भकालीन जब उसमें अतीनी मूर्तिकला, कागो व घाइवरी कोस्ट के नकाब आदि से प्रेरणा लेकर कल्पानिर्मिति हो

रही थी—प्रादिम प्रेरणाओं का पुनर्जागरण⁹ माना है। इस तरह का आन्दोलन समकालीन साहित्य व संगीत में भी हो रहा था; स्ट्राविन्स्की की संगीत-रचनाएँ 'अग्नि-पक्षी' (1910) व 'वसंत-पूजा' (1912)¹⁰ इसके समुचित उदाहरण हैं जिनमें प्रादिवासियों के संगीत क समान जोश व उत्कट स्वरविसर्वादित्व है। कवि टी. एस. एलियट ने अपने काव्य 'वीरान भूमि'¹¹ में आधुनिक सभ्य मानव की प्रवृत्त मानसिक अवस्था का वर्णन किया है व उसमें उसकी तुलना प्रादिवासी समाज की धार्मिक प्रथाओं से परिभासित श्रद्धालु जीवन से करके आदिमक पुनरुज्जीवन का मार्ग बतलाया है। फ्राइड ने मनोविश्लेषण करके सिद्ध किया कि आधुनिक मानव के मानसिक जीवन व आक्षरिक आकांक्षाएँ उसके प्रादिवासी बहुप्रों से भिन्न नहीं हैं।

1910 से नये दृष्टिकोण को लेकर बनाये गये चित्रों में अधिकतर वस्तुचित्र व व्यक्तिचित्र हैं जिनमें से ब्राक के 'वायोलिन व जलपात्र' (1910) एवं पिकासो के 'वायोलिन-वादक' (1911) 'कानवाइलर का व्यक्तिचित्र' (1910) व 'आम्ब्राज वोलार का व्यक्तिचित्र' (1910) विशेष प्रसिद्ध हैं। पिकासो के बनाये वोलार के व्यक्तिचित्र की तुलना सेजान के बनाये वोलार के व्यक्तिचित्र से करने पर सेजान से प्रेरणा पाकर पिकासो ने उसके आगे कितने क्रांतिकारी कदम उठाये, इसकी स्पष्ट कल्पना आती है। घनवादी पद्धति से पिकासो के बनाये वोलार के व्यक्तिचित्र से वोलार के सादृश्य व व्यक्तित्व को सरलता से पहचाना जा सकता है यद्यपि पिकासो के चित्रण का मुख्य उद्देश्य था आकार-रचना न कि व्यक्तिसादृश्य। घनवाद के आरम्भिक काल के चित्रविषय थे प्राकृतिक दृश्य, किन्तु ब्राक व पिकासो ने देखा कि मानवनिर्मित ज्यामितीयता-प्रधान वस्तुएँ घनवादी चित्रण के लिये अधिक समुचित विषय हो सकते हैं। 1910-11 के काल में उन्होंने घनवादी चित्र बनाये उनके विषय अधिकतर वायोलिन, वाद्ययंत्र, मेज, कुर्सी, जलपात्र, कपतश्तरी जैसी वस्तुएँ एवं चित्रकार के परिचित व्यक्ति थे। मानवनिर्मित वस्तुओं का मूल आकारों में सरलता से विश्लेषण किया जा सकता था। ब्राक व पिकासो में घनिष्ठ सम्पर्क था और अंकनपद्धति सम्बन्धी या रचनासम्बन्धी नयी कल्पना आदि विचारों का उनमें आदान-प्रदान होता रहता। आकारों के सामर्थ्य को बढ़ावा देने के उद्देश्य से उन्होंने चमकीले रंगों को छोड़कर भूरे रंगों का प्रयोग किया। वस्तु के चारों ओर के दृश्य प्रभावों को एकत्रित करने के अपने सिद्धान्त के अनुसार उन्होंने व्यक्तिचित्रों में सम्मुख मुखाकृति को पक्षीय मुखाकृति¹² के साथ चित्रित किया; इसी पद्धति में अधिक परिवर्तन करके बाद में पिकासो ने द्विप्रतिम-मानवाकृतियों¹³ के चित्र बनाये। द्विप्रतिम मानवाकृति की कल्पना सेजान के मस्तिष्क में नहीं थी किन्तु उन्होंने वस्तुचित्रण में उसी दिशा की ओर कदम रखा था; वस्तुचित्रों में उन्होंने शीशी की डाट के न दिखायी देनेवाले ऊपरी वृत्ताकार भाग को एवं गिलास के किनारे को दीर्घवृत्ताकार चित्रित किया है। उनके सवाचन शीर्षचित्रों में चेहरे का

दूर का हिस्सा अनसर्गिक रूप से चौड़ा बनाया है जिसके पीछे गोलाई का प्रभाव दिखाने का उद्देश्य था। अब ज्ञात हुआ है कि आत्मचित्रण करते समय सेजान अपने सामने तीन दर्पण एक दूसरे के साथ उचित कोण में रखते थे जिससे चित्र में घनत्व का प्रभाव दिखाने में मदद मिल सके। जैन-पुस्तक-शैली के चित्रों में पक्षीय मुद्राकृति में नाक के ऊपर दूसरी श्रृंखला अंकित करने का क्या अभिप्राय था यह निश्चित नहीं कहा जा सकता किन्तु उसको हम द्विप्रतिम-मानवाकृति-चित्रण का आरम्भिक चरण मान सकते हैं। 1910-11 के पिकासो व ब्राक के घनवाद को 'परिसीमित घनवाद' कहते हैं क्योंकि इसमें चित्रातर्गत आकार ठोस किन्तु चारों ओर से बन्द व सीमित दिखायी देते हैं। शुरू के कुछ चित्रों में वस्तुसादृश्य है किन्तु बाद में बनाये गये चित्रों में चित्रविषय की पहचानना मुश्किल पड़ता है; चित्रक्षेत्र में इतस्ततः बिखरे हुए वस्तुओं के भिन्न अंगों से वस्तुओं के बारे में निर्णय लेना पड़ता है—कहीं कान की आकृति चित्रित है तो कहीं बालों का हिस्सा, कहीं कोट के बटन तो कहीं वायोलिन की नोक। घनवादी चित्र में यदि वस्तु के प्रतिरूप या सरूप को देखना चाहेंगे तो कलाकृति के रसग्रहण में असफल रहेंगे; घनवादी कृति स्वतन्त्र विचार से की गयी रचनासृष्टि है न कि वस्तुसृष्टि का प्रत्याभास; वह चित्रकार की व्यक्तिगत प्रतिभा, रसिकता व रचना-कल्पना से प्रत्यक्ष सम्पर्क रखती है। घनवादी चित्र की निर्माण में चित्रकार पूर्ण रूप से आंतरिक प्रेरणा पर निर्भर रहता है एवं उस पर बाह्य दृश्य-सृष्टि के रूप का बंधन नहीं रहता; बाह्य रूप केवल आंतरिक प्रेरणा को जागृत करने का कार्य करता है। धीरे-धीरे पिकासो व ब्राक ने आकारों के घनत्व की जगह समतलत्व पर ध्यान केन्द्रित करके स्थानांतर की कल्पना का विकास किया और उनकी कलाकृतियों में वस्तुसादृश्य नाममात्र रहा।

1909 तक ब्राक व पिकासो के घनवाद को कोई अनुयायी नहीं मिले। 1909 में फर्नां लेजे ने सेजान के निर्दिष्ट मार्ग से चलकर अपने चित्र 'पुत्र' व 'जंगल में विवस्त्र मानव'¹⁵ बनाये। उनके चित्रों में नली के समान आकारों का प्राचुर्य था; अतः उनको घनवादी कहने के बजाय 'नलीवादी'¹⁶ कहते थे। पिकासो के हाथ कादाके में उनके मित्र देरें रहते थे जो शुरू में फाववादी चित्रण करते थे; सेजान के प्रभाव में आकर उन्होंने भी कुछ समय तक घनवादी चित्रण किया। 1909 में आल्बेर ग्लेजे, मेजिजे, अब्रं, पिकाबिया व ल्होट, सेजान के कलाविषयक सिद्धान्तों का अनुसरण करते हुए घनवाद की ओर अग्रसर हुए। 1910 में पोलिस चित्रकार लुई माकुंसिस ने घनवाद के सिद्धान्तों के अनुसार सुन्दर रमसगतियुक्त व कुछ आलंकारिक चित्ररचनाएँ कीं। उसी साल से रोजे द ला फ्रेस्नाय, मार्सेल ए. गा, फर्नां लेजे व ज्ञान ग्रीस ने घनवाद का अनुयायित्व स्वीकारा।

ब्राक व पिकासो के चित्रों के समतल आकारों का महत्व बढ़ने ही वस्तुसादृश्य समाप्त सा हो गया। 1911 से ब्राक ने चित्ररचना में अक्षरों को समाविष्ट करना शुरू किया। गौथिक चित्रकला चीनी चित्रकला, एवं भारतीय जैन पुस्तक-शैली में

चित्रक्षेत्र के अन्तर्गत अक्षरों को अंकित करने की प्रथा थी। पेरिस के जलपानगृहों की खिड़कियों के कांचों पर लिखे हुए अक्षरों के आकारसामर्थ्य को देखकर ब्राऊ को उस दिशा में प्रयोग करने की प्रेरणा मिली थी। अक्षरों को चित्ररचना में स्थान दिये जाने से मानव निर्मित आकारों का वास्तविक आकारों से समन्वय होकर, चित्रकला विद्युत् सर्जन के घ्येय की ओर एक चरण आगे बढ़ी; कल्पित व अकल्पित आकारों के संयोग से चित्र में अतिथयार्थ का भाव पैदा हुआ। इसके पश्चात् लकड़ी या सगमरमर के बाह्य सतहों का अनुकरण, समाचारपत्रों के शीर्षकों का चित्र में समावेश वगैरह चित्रातर्गत प्रयोग स्वाभाविक क्रम में ही थे। वस्तु के सम्पूर्ण आकार का चित्रण करने के बजाय उसके किसी विशेषतादर्शक अंग को प्रतीक रूप में चित्रित किया जाने लगा एवं चित्रकला वास्तविक बन्धन से मुक्त होकर, चित्ररचना में सर्जनात्मक सरलता आ गयी। कलाकृति द्वारा मस्तिष्क में निर्माण किया गया वस्तु का सूक्ष्म रूप प्रत्यक्ष रूप से विविध व भावपूर्ण—अतः अधिक आत्मीय व प्रभावी होता है। 1912 से घनवादी चित्रकारों ने कपड़ा, दीवार-कागज, समाचारपत्र, ताश, बेंत की जाली, माचिस वगैरह वस्तुओं के टुकड़ों को चित्रक्षेत्र में चिपका कर ऊपर से सांकेतिक रेखाओं व रंगों की सहायता से चित्ररचनाएँ शुरू की, व आधुनिक कला में 'कोलाज' पद्धति¹⁷ का जन्म हुआ। पिकासो के चित्र 'बेंत की कुर्सी पर वस्तुसमूह' (1912) घनवाद की प्रथम कोलाजकृति है। उसी साल ब्राऊ ने दीवार-कागजों को चिपका कर अपना चित्र 'फलों की घाली व गिलास' पूर्ण किया; दीवार-कागज पर लकड़ी के रेशों का परिणाम दिखाया है व परम्परागत पद्धति से मेज का हबहू चित्रण करने के बजाय उसका सूक्ष्म रूप से उल्लेख किया है। इस प्रकार वस्तु को प्रत्यक्ष रूप से चित्र में समाविष्ट करके कोलाज कृतियों द्वारा घनवादी चित्रकार अधिक वस्तुनिष्ठ बन गये। कोलाज पद्धति से पृष्ठभूमि की बुनावट को कलात्मक महत्त्व प्राप्त हुआ। चित्र की पृष्ठभूमि में वस्तु की बाह्य सतह का प्रत्यक्ष अस्तित्व होने से चित्र को स्पर्शीयता का मूल्य प्राप्त हुआ जैसे कि कोमल, कठोर, मुलायम, खुरदरा वगैरह—व वस्तुसदृश्य का उच्चाट होने पर भी चित्रकला में वस्तुनिष्ठ गुणों का महत्त्व बढ़ कर वह जड़वादी बन गयी। स्पर्शीयता के गुण में विविधता लाने के हेतु घनवादी चित्रकार रंग के साथ बानू, रेती, लकड़ी का बुरादा आदि पदार्थों को पट पर चित्रकाते या रंगों में मिलाते। चित्रकला के माध्यम सम्बन्धी कल्पना में मौलिक परिवर्तन हुआ। अब वस्तुसदृश्य¹⁸ के निर्माण के हेतु चित्रण किये जाने के बजाय चित्ररचना के हेतु वस्तुओं का प्रयोग होने लगा। 'विश्लेषणात्मक घनवाद' में वस्तुरचना का मूल आकारों में विश्लेषण करके चित्ररचना की जाती थी; अब 'मिश्लेषणात्मक घनवाद'¹⁹ में भिन्न कल्पित आकार व पदार्थों के टुकड़ों से नवीन काल्पनिक रचना की जाने लगी जिसमें कभी वस्तु का सांकेतिक रूप भी दृष्टिगोचर होता।

1912 तक विश्लेषणात्मक धनवाद का पूर्ण विकास हो चुका था। 1911 में सलो द अदिपादा' में हुई प्रदर्शनी में दर्शक धनवाद से काफी परिचित हो चुके थे। कानवाइलर ने संग्राहकों में धनवाद का प्रचार किया। ग्वियोन प्रगोतिनेर ने लेखों द्वारा धनवाद के सिद्धान्तों पर प्रकाश डाला। मैजिजे व ग्लेजे ने विश्लेषणात्मक धनवाद के सिद्धांतों को ग्रन्थ रूप में प्रकाशित किया।

परिवर्तनशीलता की स्वाभाविक कला प्रवृत्ति के अनुसार अब विश्लेषणात्मक धनवाद को नयी दिशा मिलना अपरिहार्य था। प्रतिभासम्पन्न धनवादी चित्रकार अब विचार करने लगे कि विश्लेषणात्मक धनवाद के विपरीत पद्धति में कार्य करने से कलाकृति का निर्माण अधिक स्वतन्त्रता से किया जा सकता है व ऐसी कृतियाँ अधिक मौलिक हो सकती हैं। इन विचारों से प्रेरित होकर धनवादी चित्रकारों ने विश्लेषणात्मक पद्धति को छोड़कर, संश्लेषणात्मक प्रयोग शुरू किये जिसमें पिकासो, ब्राक व हबान ग्रीस का योगदान महत्वपूर्ण था। विश्लेषणात्मक धनवाद की मद रगमंगति से कुछ धनवादी चित्रकार असन्तुष्ट थे; वे फाब तथा नाबि रंगों की अमक व धनवाद की ठोस रचना का मिलाप करना चाहते थे, जो इस दृष्टि से संश्लेषणात्मक धनवाद बड़ा उपयुक्त था। इसके प्रतिरिक्त—जैसे कि हबान ग्रीस ने विधान किया था—विश्लेषणात्मक धनवाद में चित्रांतर्गत विस्तृत वस्तुओं के आकारों का एकदूसरे से सुमंगल सम्बन्ध करना कठिन था यद्यपि चित्रकार के व्यक्तित्व के अनुकूल मूल आकारों की पुनर्रचना कठिन नहीं थी। इन सब समस्याओं का हल करने के उद्देश्य से समतल कल्पित आकारों की योजना व कोलाज-पद्धति के प्रयोग हुए जिनके फलस्वरूप संश्लेषणात्मक धनवाद का जन्म व विकास हुआ। संश्लेषणात्मक धनवाद में समतल आकारों की योजना के साथ छटाओं द्वारा उनमें स्थानभेद दिखाया जाने लगा। जड़-पदाथी के टुकड़ों से आत्मीयतापूर्ण रचना-सौंदर्य का साधारणकार होते ही चित्रकारों ने वस्तु के बाह्य सादृश्य में सौंदर्य की खोज करना छोड़ दिया; ऐसे टुकड़ों में उर्ध्वनि आकारों के प्रतिस्व को अनुभव किया व उन टुकड़ों की सुमंगतिपूर्ण रचना से नयी सखत मूर्ति को बनाया। 1912 से 1914 तक कोलाजपद्धति की रचनाएं प्रचुर मात्रा में हुईं जो मौलिक गुणों से परिपूर्ण हैं। 1912 में 'संविशनों दौर'²⁰ प्रदर्शनी में धनवादी एवं रचना के ध्येय से प्रेरित हुए चित्रकारों की कलाकृतियाँ प्रदर्शित हुईं। इस महत्वपूर्ण प्रदर्शनी ने बीसवीं शताब्दी की कला को नया रचनात्मक दृष्टिकोण प्रदान किया। 1913 व 1914 में पेरिस के बहुमंख्य कलाकार धनवादी शैली में कलानिर्मिति करने लगे। हार्नेड, इङ्ग्लैंड, जर्मनी, रशिया व अमेरिका में धनवादी कृतियाँ प्रदर्शित की गयीं जिसमें वहाँ के तटस्थ कलाकारों पर धनवाद का प्रभाव पड़ा व उसका संसार में काफी प्रसार हुआ।

कुछ विद्वानों ने धनवादी कलाकृति की तुलना संकासीन साहित्यांतर्गत नव-विचारों से की एवं धनवाद की समस्यावच्छेदनी की कल्पना की नोन्याति-

डियन²² ज्यामिति व समय की चतुर्थ मिति से स्पष्टीकरण करने के भी प्रयत्न किये; किन्तु स्वयं पिकासो ने घनवाद की परिभाषा की है "रूप से सम्बन्धित कला; व जब रूपनिर्मिति हो जाती है तब वह निजो चैतन्य से जीवित रहती है"²³ उसी प्रकार पिकासो ने स्पष्ट इन्कार किया है कि घनवाद न विषय वस्तु का विश्लेषण करने का कोई प्रयत्न या सशोधन का उद्देश्य है जो उनके विचार से कला के मुख्य दोष है; वे आगे कहते हैं "गणित, मनोविज्ञान, संगीत, वास्तुशास्त्र आदि भिन्न शास्त्रों के सिद्धांतों से घनवाद के स्पष्टीकरण के जो प्रयत्न हुए हैं उनको कपोलकल्पित साहिरय से अधिक महत्त्व नहीं है व उनसे लोगों की घनवाद के विषय में दिशाभूल मात्र हुई है"²⁴।

घनवाद की समयावच्छेद की कल्पना का अनोखा प्रयोग ग्लेजे, मेंजिजे व देलोनो की कलाकृतियों में देखने को मिलता है। इन्होंने न केवल वस्तु के भिन्न दृश्यो को एक साथ चित्रित किया है बल्कि जो वस्तुएं एकदूसरे से पर्याप्त दूर हैं व एक साथ कभी नहीं दिखाई दे सकती उनको भी एकसाथ चित्रित किया है। घनवाद के इस रूप को 'कलाव्यायी घनवाद'²⁵ कहते हैं; मेंजिजे का चित्र 'नीला पत्ती' इसका अभ्यसनीय चित्र है।

1914 तक घनवाद के सभी सिद्धांत प्रयोगान्वित होकर उनको अन्तिम रूप प्राप्त हो चुका था व उसके पश्चात् घनवादी कृतियां अधिक स्पष्ट, रंगसंगति में चमकीली व ज्यामितीयता में कठोर होती गयी और उनको स्फटिकीय रूप प्राप्त हुआ। ह्वान वीस की इस काल की कृतियां सबसे अधिक तर्कनिष्ठ है। पिकासो के चित्र 'पाइप व गिलास का वस्तुचित्र' (1918) व ग्रीस चित्र 'तुरेन का भ्रादमी' (1918)²⁶ इस दृष्टि से अभ्यसनीय है। 1921 में पिकासो ने 'तीन वादक'²⁷ शीपंक के दो भिन्न चित्र बनाकर संश्लेषणात्मक घनवाद को चरमसीमा तक पहुंचाया। ये चित्र संश्लेषणात्मक घनवाद की उत्कृष्ट कृतियां मानी जाती है।

1914 के बाद दुनिया के सभी विकसित देशों में घनवादी कलाकृतियां बनने लगी एवं 1925 तक घनवाद निश्चल हुआ। घनवादी चित्रकार भी अनुभव कर रहे थे कि घनवाद विकास की अन्तिम सीमा को पार कर चुका था और अब निर्माण के अन्य क्षेत्रों में उसका उपयोग होना बाली था। मूर्तिकार जाक लिपशिंस ने ग्रीस व अन्य घनवादी कलाकारों को सैद्धांतिक भूमिका छोड़ कर प्रत्यक्ष उपयुक्तता की दिशा में कार्य करने की सलाह दी। घनवाद के प्रणेता पिकासो ने 1925 में 'तीन नर्तक'²⁸ चित्र बना कर घनवाद से विदा ली और इसके साथ ही घनवादी आन्दोलन समाप्त हुआ यद्यपि बीसवीं शताब्दी की कला व निर्माणक्षेत्र पर वह घमिष्ट प्रभाव छोड़ गया।

1907 से 1925 तक की घनवादी कलाकृतियों के पक्षशीलन से स्पष्ट ज्ञात होता है कि घनवादी कलाकारों की विचारधाराओं में आपस में कुछ भिन्नताएं थी। पिकासो, शाक व ग्रीस की कृतियों से अन्य घनवादी कलाकारों की कृतियां

दर्शन में स्पष्ट रूप से भिन्न है। ग्लेजे, या फ्रेस्नाय, लां फोकोनिय, मेजिजे, स्होत व बहुत से घनवादी चित्रकार पिकासो व आक की स्वयंपूर्ण, वस्तुनिरपेक्ष रचना-सौंदर्य की मूलभूत कल्पना को ठीक तरह समझ नहीं पाये; उनको कलाकृतियों में वस्तुसाक्ष्य से एकनिष्ठ रहने के प्रयत्न हैं।

घनवाद के सभी विद्वान् अभ्यासकों का मत है कि घनवाद का मूलभूत दृष्टिकोण यथार्थवादी था। अभिव्यंजनावाद या प्रतिबंधांधवाद से तुलना करने पर स्पष्ट होता है कि घनवाद केवल जड़वाद से सीमित था एवं उसमें मानवीय भावनाओं का अभाव था। अतः घनवाद का सत्यरूप समझने के लिये यह जानना आवश्यक है कि उसके पूर्वगामी कलाकारों की जड़मृष्टि के बाह्य रूप के बारे में क्या धारणाएँ थी, उन्होंने उसकी किस ढंग से चित्रित किया एवं घनवादी चित्रकारों ने उनकी धारणाओं व अंकनपद्धतियों में क्या परिवर्तन किये। घनवाद में जीवनसम्बन्धी कोई दार्शनिक विचार नहीं थे; उसका संशोधन वस्तु मृष्टि के नेत्रपटलीय प्रभाव तक सीमित था। ग्लेजे व मेजिजे की पुस्तक 'घनवाद'²⁹ व अर्पोलिनर की पुस्तक 'घनवादी चित्रकार'³⁰ दोनों में कुर्वे को घनवाद का जन्मस्थान माना है। वह एक दृष्टि से समुचित है क्योंकि कुर्वे कला को प्रतीकात्मकता, एवं साहित्यिक, ऐतिहासिक, नैतिक व धार्मिक कल्पनाओं के बंधनों से-जिनका प्राचीन काल से कला दासत्व करती आयी-यथासंभव मुक्त करना चाहते थे। वे कलाकारों का लक्ष्य जड़ सौंदर्य पर केंद्रित करना चाहते थे।

कुर्वे के पत्र के शीर्षनामे में अंकित हुआ करता, 'भुस्ताव कुर्वे, छेय व घन मुक्त, निर्गुण चित्रकार,' जो उनके नितान्त जड़वादी होने का प्रमाण है। उनकी कलात्मक एकरूपता या सर्जन की स्वाभाविकता के संबंध में उनके मित्र का कथन है, "वे इस तरह चित्रनिर्मिति करते जैसे कि सेब का चूरा सेब पैदा करता है"। उनकी जड़वादी मनोरचना के कारण ही वे प्राकृतिक दृश्य, विवस्त्र नारी-शरीर-जो मर्जनशील प्रकृति का प्रतीक है—निद्रा, मृत्यु जैसे विषयों को पसंद करते। अपने स्वतंत्र विचारों के अनुसार चित्रण करने में कुर्वे पूर्णरूप से सफल नहीं हुए जिसका कारण शायद उनका विद्यार्थीदशा में किया अकादमीक अध्ययन ही सकता है; उन्होंने प्रसंगवशात् अपने चित्रों में दृश्य सौंदर्य के अतिरिक्त मानवीय कल्पनाओं को भी स्थान दिया है व उनके विवस्त्र स्त्री के चित्रों में कहीं भादृश्य सौंदर्य की सूक्ष्म झलक दिखायी देती है। कुर्वे के पश्चात् माने, प्रभाववादी चित्रकार व संज्ञान ने जड़ सौंदर्य के चित्रण की दिशा में काफी प्रगति की जिसका आरंभ माने ने किया। सेजान ने अपना मत व्यक्त किया कि "माने के साथ चित्रकला को नयी अवस्था प्राप्त हुई"। गोम्बे ने कहा "चित्रकला का आरंभ माने से हुआ"।

कुर्वे ने ऐसे विषयों को चुना जिनमें बाह्य सौंदर्य का आकर्षण था और जिनका प्रतीकात्मक महत्त्व नहीं के बराबर था। सेजान ने वस्तुओं व प्राकृतिक दृश्यों के आकार-सौंदर्य की ओर ध्यान देकर चित्रण किया एवं व्यक्तियों को भी

निर्विकल्प भाव से निर्जीव वस्तुओं के समान चित्रित किया। इस प्रकार बाह्य जड़ सौंदर्य से वशीभूत पार्श्वकाल्य कलाकार उसके मूलाधार तत्त्वों व उसके मस्तिष्क पर होने वाले परिणामों के बारे में विचिकित्सावृत्ति से सशोषण करने में उद्यत हुआ। धनवादी कलाकारों ने इसी दिशा में वस्तुनिष्ठ सौंदर्य से आरंभ करके वस्तुनिरपेक्ष सौंदर्य की और मार्गक्रमण किया। दृश्य सौंदर्य के मूलतत्त्वों का आविष्कार करके उनके विशुद्ध प्रयोग से धनवादी कलाकारों ने नयी सौंदर्यसृष्टि रचायी। जड़ वस्तु के बाह्य सौंदर्य के विश्लेषण में पिकासो व श्राक ने आत्यंतिक दृष्टिकोण अपना कर कलाकृति में प्रत्यक्ष वस्तु का अंतर्भाव किया।

विडेंम लुइस ने धनवादियों के जड़वादी दृष्टिकोण का निषेध करते हुए लिखा "एक प्रकार से धनवाद इस विचार का समर्थन है कि आज का मानव भावनाहीन हो गया है व उसके आत्मिक मूल्यों का स्थान भौतिक दृष्टिकोण ने ले लिया है। धनवाद की कोलाज-पद्धति 19 वीं सदी के नैसर्गिकतावाद का एक विकृत रूप मात्र है"। किन्तु इसके विरोध में सॅम हंटर ने लिखा है "इसमें कोई संदेह नहीं है कि धनवाद बुद्धिनिष्ठ है; किन्तु बौद्धिकता व यात्रिकता या प्रतिभा-शून्य निमित्त बिल्कुल असंभान बातें हैं। श्राक व पिकासो की बुद्धिनिष्ठ रचनाओं के पीछे सौंदर्य का आदर्श है जिससे थ्रेड ऐंड्रिक अनुभूति व रचनासामर्थ्य से परिपूर्ण अपूर्व सृष्टि का निर्माण हुआ है"।

रोजर फ्राय ने सेजान की कला व 1910 तक के धनवाद की तुलना आरी बर्गसों के कुछ दार्शनिक विचारों से एवं 1913-14 काल के पिकासो व श्राक के धनवाद की तुलना हुसेल के 'दृश्य के ऐंद्रिय परिणाम' संबंधी विचारों से की है। बर्गसों ने अपनी पुस्तक 'सर्जनशील उत्क्रांति'³¹ में अनुभूति में समय के महत्त्व को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि समय दृश्य परिणाम को स्मृतिरूप बना कर ज्ञान में परिवर्तित कर देता है। धनवादी कलाकारों ने भी 1910 तक, दृश्य परिणाम के स्थान पर, स्मृतिजन्य ज्ञान पर निर्भर रह कर चित्रण किया। हुसेल ने वस्तु के ऐंद्रिय ज्ञान का विश्लेषण करके 'कार्टेशियन के चिंतन'³² पुस्तक में लिखा है कि वस्तु के परिचय के लिये केवल इतना ही आवश्यक है कि नेत्रपटलीय परिणाम में उसके महत्त्वपूर्ण अवयवों का समावेश हो और यह कोई जरूरी नहीं है कि उनमें कोई विशिष्ट हबहू या आदर्श रचना हो। यह विचार प्रपोलिनेर के विचार से मिलता है। प्रपोलिनेर के विचार से "यदि हम कुर्मी के प्रावश्यक अंगों को एक साथ देख रहे हैं तो हमको कुर्मी का ही बोध होगा, उन अंगों को हम किम दिशा में या किस रचना के अंतर्गत देख रहे हैं यह विचार गौण है"। पिकासो ने 1910 में लिपो स्टाइन से कहा था 'सिर का धर्म है, नेत्र, नाक, होठ; उनको हम कैसे भी इधर-उधर रखेंगे तो भी वह सिर ही होगा"। धनवाद की मर्यादाहीन साहित्यिक विचारक्रांति से ममानता दिखाने के भी प्रयत्न हुए हैं।

घनवाद केवल स्वयंसीमित कलाशैली नहीं था। उसने पथप्रदर्शन का महत्वपूर्ण कार्य किया और उससे प्रेरणा पाकर भविष्यवाद, सुगीलवाद, सर्वोच्चवाद, वस्तुनिरपेक्षवाद वगैरह बादों ने जन्म लिया। प्राधुनिक युग में कलात्मक निर्माण क्षेत्रों में जो नवीन आकार-रचनाएँ प्रतीत होती हैं उन सब का उद्गम घनवाद द्वारा प्रस्थापित रचना-सिद्धांत है। घनवाद की बीसवीं शताब्दी को सबसे महत्वपूर्ण देन है रचनासम्बन्धी सिद्धांत। घनवाद ने एक अमूर्तपूर्व मौलिक रचनाशास्त्र का आविष्कार किया जिसने भवन, औद्योगिक वस्तुएँ, कपड़े, मसंकार, बरतन, विज्ञापन, फर्नीचर आदि के कलात्मक निर्माण पर अपरिमित प्रभाव डाला। वे जैसे अभिव्यञ्जनापूर्ण अतिथयार्थवादी चित्रकार ने घनवाद के कुछ सिद्धांतों को अभिव्यक्ति के सामर्थ्य के बोधक माना। स्वयं पिकासो ने द्वितीय विश्वयुद्ध के समय, तानाशाही के निषेध में बनाये गये अपने प्रसिद्ध चित्र में घनवादी आकारों व रचना सिद्धांतों का सहारा लिया।

सक्षेप में घनवाद ने कला से परम्परागत आत्मिक व प्रतीकात्मक मूल्यों को हटा दिया, वस्तुसादृश्य के बंधन से जड़-सौंदर्य को मुक्त किया एवं नये रचनाशास्त्र को जन्म देकर आगामी अवकाश-युग के अग्रदूत का कार्य किया।

घनवादी कलाकारों में से पिकासो, ब्राक, लेजे व हवान ग्रीस ने घनवाद के विकास में महत्वपूर्ण योगदान किया व ख्याति प्राप्त की;— अतः उनके वैयक्तिक कलाकार्य का अध्ययन आवश्यक है।

हवान ग्रीस (1887-1927)

होसे विन्टोरियानो गोन्थालेस ने जो हवान ग्रीस नाम से प्रसिद्ध हुए-घनवाद के सिद्धांतों का सबसे अधिक कट्टरता से पालन किया; अतः वे 'घनवादियों' में सबसे अधिक घनवादी³³ माने गये। उनका जन्म 1887 में माड्रिड में हुआ व 1906 में उन्होंने पेरिस में उनी मकान में चित्रकलाकक्ष ले लिया जिसमें पिकासो रहते थे। इस समय पिकासो अपना विख्यात चित्र 'माविन्यों की स्त्रियों' बनाने में व्यस्त थे। हवान ग्रीस की कला के विकास पर पिकासो के कलात्मक प्रयोगों का जरूर प्रभाव पड़ा होगा। माड्रिड में ही हवान ग्रीस सुग्रेटस्टिन शैली व तुलुस लोट्रेक की कला से प्रभावित हुए थे और 1910 तक की उनकी कलाकृतियाँ उसी प्रभावों से सीमित रहीं। 1911 से उन्होंने घनवादी चित्रमा सुरू किया और 1913 तक घनवादी अंकनपद्धति पर पूर्ण प्रभुत्व प्राप्त किया। ब्राक व पिकासो के घनवाद से ग्रीस का घनवाद-वास्तुकला के स्थापनसौंदर्य के अधिक निकट है एवं अधिक ज्यामितीय है; वे कहते "सेजान वास्तुकला की ओर बढ़े; मैंने वास्तुकला से आरंभ किया। मैं वृत्तचित्र को शीशी में रूपांतरित करता हूँ"³⁴ पिकासो, ब्राक व ग्रीस की घनवादी कलाकृतियों के मनोवैज्ञानिक प्रभावों में कुछ स्पष्ट भेद है; पिकासो में अमूर्तकृति है, ब्राक में काव्य तो ग्रीस में बौद्धिकता। अरथन्त तर्कनिष्ठ होने के कारण ग्रीस को कभी 'बौद्धिक सिद्धांतों के व्यापारी' तो कभी 'मूर्तवादी'

कलाकार' सम्बोधित किया गया। विकासो भी उनको सबसे बुद्धिनिष्ठ धनवादी चित्रकार मानते थे। इससे यह समझना नहीं चाहिये कि वे प्राकृतिक सौंदर्य के प्राकंपण के परे थे। असल में उन्होंने प्राकृतिक सौंदर्य को अपने विशिष्ट दृष्टिकोण से ग्रहण किया था। उनका निम्न विधान उनकी 'संश्लेषणबुद्धि' की पराकाष्ठा का परिचायक है "मैं नहीं जानता कि मुझे क्या करना चाहिये किन्तु मुझे क्या-क्या नहीं करना चाहिये यह मैं भलीभांति समझ गया हूँ"। आर्थिक ताकिक होने के कारण ब्राक के साथ उनके मित्रतापूर्ण वादविवाद होते रहते। जब एक दफा ब्राक ने विधान किया "कील, कील से नहीं बनायी जाती बल्कि लोहे से बनायी जाती है"; तब ग्रीस ने प्रत्युत्तर दिया "मेरी भाग्यता इसके विरुद्ध है। कील, कील से ही बनायी जाती है। यदि कील की कल्पना बनाते-वाले के मस्तिष्क में नहीं होती तो उससे कील बनने के बजाय हथौड़ी या धीर कोई चीज बन जाती।"

ग्रीस के प्रेरणास्त्राण थे सेजान ब सोरा, धीर वे दोनों का बहुत आदर करते; किन्तु ग्रीस ने उनकी कला को अधोनुकरण नहीं किया बल्कि सारासार-चिकित्सा करके उनकी कला के आधारभूत तत्त्वों को अपनाया।

ग्रीस ने अपनी चित्रणपद्धति के बारे में स्पष्टोक्तिपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं : वे कहते "मेरे चित्र केवल विद्युत् आकार-रचनाएं हैं व उनमें जो वस्तुसादृश्य दिखायी देता है वह चित्रण करते करते निर्माण हो गया। चित्रण का आरम्भ मैंने वस्तुसादृश्य की कल्पना से कभी नहीं किया"। संश्लेषणात्मक धनवाद का भी यही विकासक्रम है। वस्तुनिरपेक्ष रचना से आरम्भ करके वस्तुसादृश्य का निर्माण करने की अपनी पद्धति को ग्रीस 'गणित की मानवतावादी रूप देना-चित्रकला की वस्तुनिरपेक्ष पद्धति'⁵⁵ कहते। 1915 से 1919 तक बनाये ग्रीस के कुछ चित्रों में इतनी अत्यधिक बौद्धिकता आ गयी है कि ये चित्र कुछ अधिक यांत्रिक पद्धति के एवं कृत्रिम दिखायी देते हैं। ऐसे ही चित्रों से प्रेरणा पाकर ज्यानेरे व गोजांफां ने विद्युत्वाद को जन्म दिया।

संश्लेषणात्मक धनवाद को विकास की चरम सीमा तक पहुँचाने का कार्य करके ग्रीस ने कला के इतिहास में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त किया। विकासो ने उनकी सर्कनिष्ठता की प्रशंसा करते हुए कहा था "जो चित्रकार यह क्या कर रहा है इसका संपूर्ण ज्ञान रखता है, उसकी कृतिमा देखने में बड़ा मनोसा आनन्द मिलता है"²⁶।

ग्रीस ने संश्लेषणात्मक धनवाद की भूरे व हल्के रंगों की संगति को अस्वीकार किया। शमकीले रंगों के प्रयोग एवं ज्यामितीय आकारों की स्पष्टता व सामर्थ्य से ग्रीस के चित्रों को स्फटिकों के समान पारदर्शकता, व तेज प्राप्त हुए।

फर्ना लेजे (1881-1955)

फर्ना लेजे का जन्म नाम'दी के आर्जाता गाव में हुआ। प्रायु के सोलहवें साल में वास्तुकला के अध्ययन के लिये वे ब्रिस्बेन के एक वास्तुकार के कार्यालय में नौसिखिये के रूप में काम करने लगे। 1900 से 1902 तक उन्होंने पेरिस में मानचित्रकार की नौकरी की। एक साल की सैनिक सेवा के बाद उन्होंने चित्रकला का अध्ययन आरम्भ किया। कुछ साल तक उन पर मातिस व मेजान की कला का काफी प्रभाव था। वास्तुकला के अध्ययन के कारण सेजान की कला ने उनको आकृष्ट किया था। किन्तु उनका कलात्मक व्यक्तित्व इतना पृथक् था कि वे किसी बाह्य प्रभाव के आगे नहीं मुझे वे उन्होंने सेजान के प्रभाव को भी ऐसी नयी दिशा में मोड़ दिया कि उनकी कला पिकासो, आक व धीस की कला से बिल्कुल भिन्न प्रतीत होती है।

कुछ समय तक उनका धनवादी कलाकारों से संपर्क रहा व 1910 से उन्होंने धनवादियों की प्रदर्शनियों में भाग लिया। अतः उनके उस काल के चित्र धनवादी कहलाते हैं। यद्यपि उनमें धनवाद के सिद्धान्तों का अनुसरण बहुत सीमित है व जैसे हम पहले देख चुके हैं, उनको 'धनवादी' कहने के बजाय 'मतीवादी' कहते थे। 1910 में बनाये उनके चित्र 'जंगल में विवस्त्र मानव' व 1913 में बनाये चित्र 'आकारों का विरोध'³⁷ स्पष्ट रूप से स्मार्कीय दर्शन के व वास्तुकला से प्रभावित है। रंग सबधी वैज्ञानिक सिद्धान्तों का वे विश्वास नहीं करते व आकारों के सामर्थ्य को बढ़ाने के उद्देश्य से ही उन्होंने रंगों का प्रयोग किया। उनके गहरी व सामर्थ्यपूर्ण रेखा से अंकित आकारों में वस्तुनिष्ठता नहीं है। पूर्ण काल्पनिक ज्यामितीय आकारों द्वारा उन्होंने वस्तुओं की ओर संकेत किया व सेजान के उपदेश—'वृत्तचित्र गोल व शंकु से चित्रण करो'—का शब्दशः पालन किया। सेजान के प्रसिद्ध चित्र 'लाल जाकिट पहने हुए लड़का' में लड़के के कंधे का जोड़ बिल्कुल यंत्र ममान बना है; उसका अनुसरण कर के लेजे ने ऐसी यांत्रिक मानवाकृतियां चित्रित की जिनके जोड़ ही नहीं है। उनके चित्रों में वृक्ष के तने पाइप जैसे, फूल लोहे की पत्तियों जैसे व बादल धातु के गोले जैसे दिखायी देते हैं।

धनवादी चित्रों के समान लेजे के आकार परस्परसंकीर्ण³⁸—एक दूसरे पर ञ्ढाये हुए—नहीं है बल्कि यंत्र के पुर्जों के समान एक दूसरे से जुड़े हुए हैं। समय के साथ उनकी मानवाकृतियां व पृष्ठभूमि की वस्तुएं अधिक यंत्र समान बनती गयीं और रंगसंगति अधिक चमकीली हो गयी एवं संपूर्ण चित्र ऐसे दिखायी देने लगे जैसे कि ननियों, चक्रों, स्प्रिंग आदि पुर्जों को जोड़ कर बनाये यंत्र। सशुक्त-राष्ट्र-परिपद् के सभा-भवन में उन्होंने जो आलंकारिक भित्तिचित्रण किया वह पूर्ण वस्तुनिरपेक्ष है। उन्होंने कई सार्वजनिक स्थानों का भित्तिचित्रण किया।

1923-24 में बनाये गये चित्रपट 'यंत्रों का समूह नृत्य'³⁹ के निर्मात्राओं में लेजे भी घेइम चित्रपट में कप, तश्तरियां, चायदान, चम्मच, घुंरी इतरेह

भोजनकक्ष की वस्तुएं व कुछ यंत्र के पुर्जे आदिमियों के समान नृत्य, अभिनय आदि क्रियाओं में व्यस्त हुए चित्रित किये हैं एव मानवनिर्मित वस्तुएं यदि सजीव होकर क्रियाशील होंगी तो उस अनोखी दुनिया का दर्शक पर कैसा चमत्कृतिपूर्ण प्रभाव पड़ेगा यह इस चित्रपट से विदित होता है। 1931 में जब लेजे पहली बार अमेरिका गये तब वहा की गगनचुंबी वास्तुकला, यांत्रिक ररयो व शहरी व्यस्त जीवन का उन पर अग्रुवं प्रभाव पड़ा। वापस लौटने पर उन्होंने पेरिस-प्रोवेरा के नृत्य नाटक के लिए साजसज्जा का काम किया। 1937 में उन्होंने पेरिस की विश्व-प्रदर्शनी के लिए विशाल भित्तिचित्र बनाया। 1940 से 1945 तक वे अमेरिका में रहे और वहा के यांत्रिक जीवन को उन्होंने चित्रित किया जिसमें साइकिल सवार, कसरत का काम करने वाले आदि लोगों के चित्र प्रसिद्ध हैं। पेरिस लौटने पर उन्होंने नाटकगृहों, नृत्यगृहों एव मार्बजनिक् स्थानों की साजसज्जा एवं कपडों, मिट्टी के बर्तनों व रंगीन काचचित्रों की पूर्व कल्पनायें बनायीं। साजसज्जा के कार्य के अतिरिक्त उन्होंने चित्रण भी किया। 1955 में इस स्वतंत्र प्रतिभा के कलाकार का देहांत हुआ।

जार्ज ब्राक (1882-1963)

जार्ज ब्राक का जन्म पेरिस के निकटवर्ती गांव आर्ज्वॉति में 1882 में हुआ। उनके पिता व दादा घरों की रंगने सजाने का काम करते व फुगसत में बार्बिजां शैली के चित्र बनाते। 1980 में ब्राक परिवार लघात्र रहने गया। बचपन में ब्राक की शालेय अध्ययन या कला में विशेष अभिरुचि नहीं थी और वे समुद्र के किनारे जा कर घंटों बिताते, जिस अनुभव के बारे में उन्होंने बाद में लिखा "वहा र्भनत को अनुभव किया करता"।

कुछ समय तक लघात्र में गृहों की साजसज्जा करने काले एक कलाकार से काम सीखने के बाद ब्राक ने पेरिस जाकर उसी काम का विशेष अध्ययन करके साजसज्जा का अधिकारपत्र प्राप्त किया। बचपन में सीखे हुए साजसज्जा के काम का उनकी कला एव धनवाद के विकास पर दूरगामी प्रभाव पड़ा। 1903 से उन्होंने दो साल तक प्रकादेमी युंबेरे⁴⁰ में व कुछ समय तक एकोल द बोजार में लियो बोभा के कलाकक्ष में कला का अध्ययन किया। लुव्र संग्रहालय जाकर वे महान् कलाकारों की कृतियों का अध्ययन करते जिनमें से पुसों व कोरो की कृतियां उनकी बहुत पसन्द थीं। ल्युक्सेम्बुर महस्रहालय में—जहाँ केयबोत का प्रभाववादी चित्रों का संग्रह रखा गया था—वे प्रभाववादी चित्रों का अध्ययन करने गाने। प्रभाववादी चित्रों में से वे विशेषतया मोने व रेन्वार् के चित्रों से आकर्षित हुए वे व सेजान की कला उनकी आजीवन प्रमुख प्रेरणा-स्रोत बनी रही। ब्राक के दम काल के चित्रों में विशेष प्रतिभा का कोई प्रमाण नहीं मिलता; इन चित्रों में प्रभाववादी सिद्धान्तों का पालन था व ये चित्र बाद में ब्राक ने नष्ट कर दिये।

1905 में सलो दोतान में आयोजित फाव प्रदर्शनी ने उनकी कला को नव-जीवन प्रदान किया। मातिस व देरें का अनुकरण करके उन्होंने आवेशपूर्ण प्रकृत-पद्धति में, विशुद्ध रंगों का प्रयोग करके, कुछ चित्र बनाये जिनके मुख्य विषय वे विवस्त्र मानवाकृतियाँ, गृहान्तर्गत दृश्य, प्राकृतिक दृश्य व वस्तु-समूह। इनमें से सात चित्र 1906 की सलो द अद्रेपादा में प्रदर्शित किये गये। उसी साल उन्होंने ओथोन फिस के साथ में फाव पद्धति के कुछ प्रकृति-चित्र बनाये व 1907 में प्रमुख सागरीय प्रदेश में लेस्ताक गाँव के प्राकृतिक दृश्यों को चित्रित किया। अब उनके चित्र प्रभाववाद से पूर्ण भिन्न और फाववादी दिखायी देने लगे; किन्तु ब्राक के फाववाद में ग्लामक व देरें के भावनाओं के जोश को समय व नियोजन से नियंत्रित किया था व उनके चित्र प्रसन्नता के भाव लिये हुए थे। ये सब चित्र बिक गये। ब्राक के मतानुसार ये उनके प्रारम्भिक सर्जनपूर्ण चित्र थे।

1907 में ब्राक ने सेजान के चित्रों की प्रदर्शनी देखी और उससे उनी फावनिष्ठा को घबका पहुँचा। उसी साल अपोल्लिनेर ने उनको पिकासो से परिचित कराया व उन्होंने पिकासो का चित्र 'भाविन्यों की स्त्रियाँ' देखा। पिकासो ने नीग्रो कला के स्वाभाविक आकार सौंदर्य की ओर उनका ध्यान आकर्षित कराया। 'विवस्त्र आकृति' (1908) ब्राक का पहला घनवादी चित्र था। अब फिर लेस्ताक जा कर ब्राक ने घनवादी पद्धति के प्रकृति-चित्र बनाये जिनको देखकर बोसने ने उस शैली को 'घनवादी' नाम से सर्वप्रथम संबोधित किया।

घनवाद का जन्म व विकास, पिकासो वा ब्राक के संयुक्त प्रयत्नों का फल था; किन्तु दोनों के उद्देश्यों में मौलिक अन्तर था। इस मौलिक भिन्नता के कारण पिकासो के चित्रण में रचनाकोशल व आश्चर्यभाव पर बल है जबकि ब्राक के चित्रण में काव्यात्मक सौंदर्य का सुरक्षित दर्शन है। पिकासो की कृतियों में भूतकला के समान घनत्व का दर्शन है जबकि ब्राक की कृतियों में रंगमयता का सौंदर्य है व दर्शन में वे चित्रकला से एकनिष्ठ है। पिकासो के चित्रों का प्रभाव मनोवैज्ञानिक है जबकि ब्राक के चित्र अधिक वस्तुनिष्ठ व आलंकारिक है।

प्रकाश व अवकाश को जड़ रूप दे कर उनको रचना के अंगों में सफलतापूर्वक अन्तर्भूत करना ब्राक का महत्वपूर्ण आविष्कार था। ब्राक ने प्रकाश व अवकाश को भी आकार सौंदर्य प्रदान किया; उनकी दृष्टि में वस्तुओं के बीच का रिक्त अवकाश रचनासौंदर्य के निर्माण में उतना ही महत्वपूर्ण है जितनी कि वस्तुएँ। ब्राक व पिकासो ने ज्यामितीय दूरदृश्यलघुता के नियमों के स्थान पर रचना के सर्जनशील तत्वों को किस तरह प्रस्थापित किया यह हम पहले देख चुके हैं। ब्राक के फाव काल के चित्रों के विषय अधिकतर प्रकृति-दृश्य थे; घनवादी चित्रण के लिये उन्होंने वस्तु-समूहों को विषय के रूप में चुना। उनके वस्तुचित्रों में परिचित वाद्ययंत्र, समाचार-पत्र, भोजनगृह की सुपरिचित वस्तुएँ चित्रित की गयी हैं जिनके दर्शक सहवासजनित स्नेह व स्पर्शसुख का अनुभव करता है। वस्तुओं

के मानवनिर्मित ज्यामितीय आकार घनवादी रचना के लिये बड़े उपयुक्त होते हैं। ब्राक जीवननिष्ठ कलाकार थे और जब उनकी घनवादी कलाकृतियों को वस्तु-निरपेक्ष शैलियों का जन्म हुआ इसमें कोई सदेह नहीं है किन्तु ब्राक के घनवाद का सख्य था घरेलू जीवन का प्रसन्नतापूर्ण दर्शन और इस दृष्टि से वे नाबि चित्रकारों के अधिक निकट हैं। आह्वय भाव बढ़ाने के उद्देश्य से उन्होंने चित्र में अक्षरों का समावेश करना आरंभ किया व बाद में प्रत्यक्ष वस्तुओं को चित्रक्षेत्र में चिपका कर चित्ररचनाएँ की। कलाकृति में कोलाज का प्रयोग करने का श्रेय ब्राक को ही है। कोलाज पद्धति से उनकी रचनाएँ अधिक भौतिक बन गयीं। घनवाद की मंद रगसगति में नैसर्गिक चमक आ गयी एवं प्राकृतिक अवकाश का पूर्ण लोप हो गया। संश्लेषणात्मक घनवाद से पिकासो की रचना-कौशल का मौका प्राप्त हुआ तो ब्राक काव्यात्मक सौंदर्य व आलंकारित्व की ओर बढ़े।

प्रथम विश्वयुद्ध की सैनिक सेवा के पश्चात् उन्होंने पुनश्च घनवादी चित्रण आरंभ किया। उनकी कला का पूर्ण विकास हो चुका था और उसमें सशोषणवृत्ति नहीं रही थी; अब उन्होंने कला को मानवतावादी रूप देने के प्रयत्न किये एवं इस विचार से उनकी कला की तुलना 'बादें' की कला से की जाती है।

1918 में बनाये उनके चित्र 'घादक'⁴¹ में संश्लेषणात्मक घनवादी दृष्टिकोण स्पष्ट है किन्तु उसमें वास्तविकता से सम्पर्क रखने के प्रयत्न भी हैं। ब्राक अनुभव कर रहे थे कि प्रयोगों द्वारा घनवादी रचनाशास्त्र का पर्याप्त विकास हो चुका था और वास्तविकता के सौंदर्य की उपेक्षा करके केवल रचना की दिशा में अधिक प्रयोग करते रहने में कला के यांत्रिक बनने का धोखा था। अतः उन्होंने केवल कलात्मक प्रयोग करना छोड़ दिया और भासपास की दुनियाँ के नैसर्गिक सौंदर्य की पुनरानुभूति घनवादी चित्रण से किस तरह की जा सकती है इसका वे विचार करने लगे और अन्त तक उसी दृष्टिकोण को सामने रखकर चित्रण किया। उन्होंने मानवाकृतियों एवं प्राकृतिक दृश्यों के भी कुछ चित्र बनाये किन्तु उनको जीवन का सच्चा सौंदर्य भूक व अचन वस्तुसमूहों में ही दिखाई दिया। आत्मीयता से बनाये उनके वस्तुचित्रों में जीवन का सौंदर्यपूर्ण काव्य साकार हो उठा है, अतः उनको 'चित्रकाव्य' नाम मधुवित है। घनवादी रचनात्मकता होते हुए वस्तुचित्र नैसर्गिक आकर्षण से परिपूर्ण हैं। ब्राक के वस्तुचित्रों का यह गुण समय के साथ अधिक प्रभावी बना व 'बादें' के बाद इतने आकर्षक वस्तुचित्र किसी भी अन्य चित्रकार ने नहीं बनाये।

1929 के बाद उन्होंने नामंदी के सागरतटों के कई प्रकृतिचित्र बनाये। कालिमा छामे हुए आसमान में ठोस आकार के बादलों, गहरे रंग के सागर किनारों पर छोड़ी हुई नावों व खड़ी काली चट्टानों पर चमकती सूर्यकिरणों से चित्रांतगत आतावरण गूढतापूर्ण बन गया है। सभी वस्तुएँ स्वतंत्र व्यक्तित्व लिये हुए व ठोस हैं। चित्रों पर घनवादी रचनात्मकता का प्रभाव स्पष्ट है।

1922 से ब्राक ने कानेफोरस⁴² श्रुतु व सम्पन्नता के देवता—की चित्र-मालिका बनायी। इन चित्रों में घनवाद का नाम ही नहीं है; चित्र आलंकारिक शैली के हैं और उन पर ग्रीक कला का स्पष्ट प्रभाव है; देवता की आकृति मूर्ति के समान ठोस व स्मारकोचित है। यही ठोसपन उनके बाद में बनाये उभारदार शिल्पो में एव 1952 में बनाये शिल्पचित्र 'सूर्य का रथ'⁴³ में है। चित्रों के विषय प्राचीन किन्तु अंकनपद्धति व दर्शन आधुनिक हैं। ब्राक की बनाई हुई घोड़ों की शिल्पाकृतियों में पौराणिक कल्पना का सामर्थ्य व घनवाद का रचना सौंदर्य एक साथ प्रतीत होते हैं।

1931 व 1938 के बीच ब्राक ने बहुत से वस्तुचित्र बनाये जो उनके द्विविध व्यक्तित्व के प्रमाण हैं। कुछ वस्तुचित्र आलंकारिक व रचनात्मक हैं तो कुछ वस्तुचित्रों में वस्तुओं के नैसर्गिक आकर्षण का आत्मोपजापूर्ण दर्शन है; 'मैडोलिन व वस्तुए' (1935), 'गोलमेज पर वस्तुसमूह'⁴⁴, 'सालमेजपोश पर वस्तुसमूह' (1936) ये पहले प्रकार के उदाहरण हैं तो 'सगमरमर का मेज' (1925), 'चिमनी व वस्तुसमूह' (1927)⁴⁵ 'विलियड का मेज' (1945) ये दूसरे प्रकार के उदाहरण हैं। ब्राक के पिता व दादा साजसज्जा का काम करते थे एव ब्राक की निजी कला का आरम्भ भी साजसज्जा के कार्य से ही हुआ था; परन्तु कोई आश्चर्य नहीं है कि उनकी कला में चमकीली व सुन्दर रसगति को महत्वपूर्ण स्थान दिया गया था।

1938 के पश्चात् ब्राक ने वस्तुचित्रण में आलंकारित्व व रचना के प्रभाव को कम कर दिया और वस्तुओं के नैसर्गिक आकर्षण पर बल देकर वस्तुचित्रों को अभिव्यक्तिपूर्ण बनाने के प्रयत्न किए, परिणामस्वरूप ब्राक के चित्र कुछ धार्मिक, रहस्यपूर्ण व अधिक प्रभावी बन गए। ब्राक का चित्र 'महकार'⁴⁶ (1938) इस विचार से अभ्यसनीय है। चित्र ने मानव की सोपडी व त्रास का प्रतीकात्मक प्रयोग है, चित्र अभिव्यक्तिपूर्ण होने हुए उसके सौंदर्यात्मक प्रभाव में कोई न्यूनता नहीं है। उनके 'चित्रकला-कक्ष'⁴⁷ के कई चित्र रहस्यपूर्ण वातावरण से ओतप्रोत हैं, इन चित्रों का आरम्भ 1948 में हुआ एव इनमें चित्रकार के कार्यक्षेत्र के अन्तर्गत सफेद पक्षी को उड़ते हुए चित्रित कर वातावरण में गूढ़ता का निर्माण किया है।

हर तरह के वस्तुचित्रों से ब्राक का जड वास्तविकता के बाह्य सौंदर्य का आकर्षण छिपा नहीं रहता। उनके वस्तुचित्रों में जगह-जगह माबेल की चमकीली रगबिरंगी सतहें; दीवारकागजों का सुन्दर अलकरण, लकड़ी के रेणुओं का सतहों के समान मनोहर गतिरत्न वर्णरह का प्रयोग है। ब्राक एक ऐसे चित्रकार थे जो जड वास्तविकता के सौंदर्य से मुग्ध हो गये थे।

1936 के करीब ब्राक ने वस्तुसमूह के साथ मनुष्याकृतियों का अन्तर्गत इव से मिलाप करना आरम्भ किया जिसके 'दू'दगान'⁴⁸ (1937), 'मैडोलिन-बादिना'

(1937) व 'ताश का खेल' (1942)⁴⁹ प्रसिद्ध उदाहरण है। इन चित्रों की मानवचित्र कहना अनुचित होगा क्योंकि पृष्ठभूमि के आलंकारित्व व वस्तुसमूह की रचनात्मकता के सामने मानवाकृतिया कागज की काटी हुई आकृतियां जैसी प्रतीत होती है। मानवाकृतियों को हलके व गहरे रंगों के क्षेत्रों में विभाजित कर चित्र के सम्पूर्ण रचनात्मक प्रभाव में एकरूप कर दिया है।

ब्राक ने मूर्तिकला में भी कुछ प्रयोग किए और उसके कारण को स्पष्ट करते हुए बताया "इससे कलाकार चित्रकला के अधीन नहीं होता व अधीनता से मुक्त रहना कलाकार के लिए आवश्यक है"। 1920 में बनायी 'खड़ी महिला' शिल्प पर घनवाद का प्रभाव है। उनके घोड़ों व मछलियों के शिल्प समतल व रेखात्मक है और उनमें आधुनिक ढंग का आलंकारित्व है।

1937 में उनको 'कार्नेजी पुरस्कार' प्राप्त हुआ व 1948 में 'वेनिस-द्विवार्षिक' का सर्वोच्च पुरस्कार⁵⁰ मिला। 1956 में थान्सफोर्ड विश्वविद्यालय ने उनको 'सम्माननीय डाक्टर' की उपाधि से विभूषित किया।

उनके अन्तिम चित्रों में आसमान में उड़ती हुई दो या तीन चिड़ियों या घोंसले को लौटती हुई मादा चिड़िया को चित्रित किया है। चित्रों में पराकाष्ठा का सरलीकरण है व चित्र गूढ़ व प्रभावपूर्ण बन गये हैं। 1963 में घनवाद के इस महान् प्रणेता की मृत्यु हुई।

पिकासो को कलात्मक प्रयोग करके नवनीन आविष्कार करने में आनन्द मिलता जबकि ब्राक वास्तविकता के सौन्दर्य को भुला कर केवल 'कला के लिये कला' के ध्येय के पीछे भाग नहीं सकते थे। बचपन में वे सागरी दृश्य को घंटों तक देखते रहते व उसी तन्मयता का परिचय हमको उनके चित्रों से भी मिलता है। ब्राक व पिकासो की तुलना करते हुए कलासमीक्षक युद्ध ने लिखा है "कलात्मक एकता को एक ने (ब्राक ने) सूक्ष्मग्राही सौन्दर्य-संवेदनाक्षमता का व दूसरे ने (पिकासो ने) प्रसाधारण रचनादृष्टि का योगदान किया"⁵¹। सौन्दर्यवादी होते हुए ब्राक अध्ययन व शास्त्रशुद्धता का महत्त्व जानते थे एवं कहते "मैं ऐसे नियम को पसन्द करता हूँ जिससे भावना का समुचित पथप्रदर्शन होता है"⁵²। उनकी कला में सौन्दर्य के गूढ़ सामर्थ्य का शास्त्रीयता से सुयोग्य समन्वय है। उन्होंने अपने कलामम्बन्धी विचारों को निम्न शब्दों में स्पष्ट किया "किसी भी वस्तु को विशिष्ट मध्य में सीमित नहीं रखना चाहिये, जैसे कि पत्थर किसी दीवार का हिस्सा हो सकता है, भयकर हथियार हो सकता है, खेलने की गोलो हो सकता है, पवित्र मूर्ति हो सकता है ... या कोई अन्य वस्तु हो सकता है। मेरे लिये वस्तुएँ इतना ही महत्त्व रखती हैं कि मैं उनमें पापस में, या उनमें और मुझमें कोई भ्रान्तरिक सुसंबाधित्व को अनुभव करता हूँ। ऐसी प्रवस्था में बौद्धिक विचार नष्ट हो जाते हैं—यह एक अतीव शांतिप्रद प्रवस्था है—और सब कुछ सरल सुमम्भव व सुयोग्य हो जाता है। ऐसी प्रवस्था में प्रत्येक क्षण साक्षात्कार का क्षण बनता है। यही काव्य है। मुझे स्पष्ट

का 'भ्रान्त्वियों की स्त्रियाँ' सबसे प्रसिद्ध चित्र है। पिकासो के तीसरे काल के चित्रों में रैम्बो की घोषणा 'आदिम बानो' का प्रत्यक्ष रूप में कलात्मक अनुकरण करके कलाकारों को आह्वान किया है। आदिमवाद का पिकासो के लिये केवल सौन्दर्यात्मक या सांस्कृतिक महत्त्व नहीं था। आदिमवाद से पिकासो को अपनी सहजवृत्तियों द्वारा सर्जन करने का संदेश मिला।

1908-1909 के करीब पिकासो ने सेजान से प्रभावित होकर फ्रेंच व प्रोता में ज्यामितीय नियमबद्धता से युक्त प्रकृतिचित्र बना कर विश्लेषणात्मक धनवाद को प्रकट रूप से आरम्भ किया। अब उनकी कला में तीसरी कला के भावेष व सरलीकरण का स्थान धनवादी रचनात्मकता ने ले लिया। 1912 में कोलाज पद्धति का आविष्कार होकर धनवाद की विश्लेषणात्मक पद्धति पीछे रह गयी व सश्लेषणात्मक धनवादी चित्र बनने लगे। इस पद्धति के पिकासो के चित्रों में 'वायोलिन' (1913), 'आराम कुर्सी पर बैठी महिला' (1913), 'गिटार, खोपड़ी व समाचारपत्र' (1914)⁶² प्रसिद्ध हैं।

1915 से पिकासो ने नवशास्त्रीयतावादी शैली के कुछ रेखाचित्र बनाये जिनमें प्रॉप्र के समान रेखाकनशैली के बोलार व अपोलिनेर के व्यक्तिचित्र हैं। वैसे देखा जाये तो धनवाद भी शास्त्रीय शैली था, अतः इसमें कोई आश्चर्य नहीं है कि पिकासो व धनवादी चित्रकारों को दाविद् व प्रॉप्र की कलाकृतियाँ बहुत पसन्द थीं। 1917 में पिकासो का ज्यो कावती से परिचय होकर उन्होंने कावती के समूहनृत्य 'कवायत'⁶³ के लिये रंगमंच की साजसज्जा की, एवं पृष्ठभूमि के पदों चित्रित किये। 1916 में पिकासो द्यागिलेफ के समूहनृत्य के लिये रंगमंच की सजावट व पदों तैयार करने को रोम गये थे जहाँ उनका नृतिका ओल्गा से परिचय होकर 1918 में विवाह हुआ। इटाली की यात्रा में देखी हुई 'प्लोरेंस, नेपल्स व पाम्पेई के उत्खनन में प्राप्त प्राचीन शास्त्रीय कलाकृतियों व ओल्गा के ग्रीक-आदर्शवत् सौन्दर्य के परिणामस्वरूप उनके 'शास्त्रीयतावादी काल'⁶⁴ का आरम्भ हुआ और उन्होंने स्मारकीय शैली के, मूर्ति समान ठोसपन लिये हुए, ग्रीक कला से प्रभावित चित्र बनाये जिनमें 'माता व बालक' (1922); 'श्वेतवस्त्र पहिने हुए स्त्री' (1921), 'पनघट पर तीन स्त्रियाँ' (1921)⁶⁵ बहुत प्रसिद्ध हैं। नवशास्त्रीयतावादी एवं शास्त्रीयतावादी चित्रण के साथ पिकासो धनवादी चित्रण भी कर रहे थे और उन्होंने घाद्यमत्रों से युक्त वस्तुचित्र व 'तीन वादकों'⁶⁶ के चित्र बनाये।

1924 में पिकासो प्रतिप्रकारवाद के प्रणेता व साहित्यिक आश्रे इतों से परिचित हुए। पिकासो ने स्पष्ट शब्दों में कहा था कि उन्होंने न कभी प्रतिप्रकारवादी कलाकृतियाँ बनायीं न उनके धनियन्त्रित स्वमचालन के तत्त्व का विश्वास किया; किन्तु प्रतिप्रकारवाद के अंतर्भूत की काव्यमयता, काल्पनिक मूर्ति एवं गूढ़ धतःमूर्ति के दार्शनिक तत्त्वों ने उनकी कला पर जरूर प्रभाव छोड़ा। 1925 के करीब पिकासो ने प्रतिमानुष एवं द्विप्रतिम आकृतियों⁶⁷ को चित्रित किया जो प्रतिप्रकारवाद

के विचारो के अनुसार है और आन्द्रे ब्रैतो जिसको 'प्रकपनकारी सौन्दर्य'⁶⁸ कहते उसके उदाहरण है। पिकासो के वैवाहिक जीवन का यह काल पारिवारिक सघर्षों में से गुजर रहा था एवं हो सकता है कि इसी कारण पिकासो ने अन्तर्भ्रम की खोज की आवश्यकता को महसूस करके, अस्वस्थ मनःस्थिति में अतिथयार्थवादी प्रभाव से युक्त चित्र बनाये हो या दृश्य आकारो की केवल ज्यामितीय सौन्दर्यात्मक रचना करने के बजाय अपनी चित्र विधय के प्रति आत्मिक भावनाओ के अनुकूल अभिव्यक्तिपूर्ण रचना करने के प्रयत्न किये हों। उनके अतिथयार्थवादी चित्रण का आरम्भ 'तीन नर्तक' (1925)⁶⁹ चित्र से हुआ जिसमें नर्तकों की आकृतियाँ बहुत ही बेतुकी चित्रित की है व उनके आकारों में अनोखा असह्य दर्द है जैसे कि वे 'अन्तकाल का नृत्य'⁷⁰ नाच रहे है। उनके अतिथयार्थवादी चित्रो से ऐसे प्रतीत होता है कि उन्होंने वस्तुनिष्ठ रचनात्मकता के घनवादी ध्येय को छोड़ कर आंतरिक विह्वल मानसिक अवस्था को चित्रित करने का प्रयत्न किया है। फिर भी इस काल के चित्रों में 'स्वप्न'⁷¹ (1932) जैसे अपवादमात्र चित्र में विश्राम व शांति के भाव हैं।

1934 से पिकासो के जीवन में फिर प्रसन्नता छा गयी व उन्होंने भारी तेरेस, दोरा मार व अपने बच्चो के कई चित्र बनाये जो ऐंठनदार व द्विप्रतिम होते हुए प्रसन्नता लिये हुए हैं व रचना व रंगसंगति की दृष्टि से बहुत ही आकर्षक हैं। इस काल में उन्होंने अपने बच्चों के कुछ नैसर्गिकतावादी पद्धति के चित्र भी बनाये।

पिकासो की अतिथयार्थवादी एवं घनवादी शैलियो का भावनापूर्ण उत्कर्ष उनके 1937 में बनाये विश्वविख्यात चित्र 'ग्वेनिका'⁷² में देखने को मिलता है। यह विशाल चित्र (11½' × 25½') उन्होंने पेरिस की प्रदर्शनी के स्पेनिश विभाग में रखने के लिये बनाया व उसके लिये कई रेखाचित्र व अभ्यासचित्र बनाये। चित्र करीब एक ही नीले रंग में बनाया है व चित्र का विषय है जर्मन तानाशाही आक्रामकों द्वारा किया गया स्पेन के सीमावर्ती गाँव ग्वेनिका का ध्वस। घनवादी आकारो का पर्याप्त सरलीकरण करके चित्र बनाया गया है और ये आकार—बैल, रोती हुई स्त्री, घोड़ा वगैरह—उनकी पुरानी चित्रमालिकाओं में से लिये गये हैं, जिनको हम उनके चित्र 'साड से लदाई' (1934), 'मूर्तिकार का कार्यकक्ष' (1933), 'मिनोतोर-माशिष्ठा' (1935)⁷³ में स्पष्ट रूप से देख सकते हैं। इन आकारो का प्रतीकात्मक महत्त्व है और उसके संदर्भ में पिकासो ने कहा था, "यहाँ बैल का चित्रण तानाशाही के प्रतीक-रूप में नहीं किया है बल्कि वह पाशवी भ्रत्याचार व धन्याय का प्रतीक है " घोड़ा जनता का प्रतीक है" ग्वेनिका का चित्रण प्रतीकात्मक है"। यह प्रतीकात्मकता हमको पिकासो के व्यक्तिचित्रों में भी देखने को मिलती है जिनमें बाह्य रूप की अपेक्षा व्यक्ति के अंतर्भ्रम का दर्शन कराने के प्रयत्न हैं। 'ग्वेनिका' पिकासो की कला का परमोत्कर्ष बिन्दु है और उनके सभी कलात्मक प्रयोगो का उसमें सार है। यह एक सोच-समझकर बनाया गया सामाजिक महत्त्व का चित्र है व इसमें युद्ध की निर्धृणता व विनाशकारी तत्वो को समाज के सम्मुख रख कर निर्भ्रतना की

है। इस चित्रों का सामाजिक महत्त्व के प्रतिरिक्त व्यक्तिगत महत्त्व भी है क्योंकि इसमें पिकासो की कला के विकास का इतिहास है जिसका प्रारम्भ उनके 'नीने काल' व विश्लेषणात्मक 'धनवाद' से हुआ। इस चित्र को लेकर पिकासो ने कलाकार के सामाजिक कर्तव्य के बारे में जो विचार व्यक्त किये हैं वे अद्वय्य मनीय हैं, वे कहते हैं, "आपकी कलाकार के बारे में क्या धारणाएँ हैं? क्या वह एक ऐसा बुद्धिहीन प्राणी है, जो केवल आँसु से देख सकता है यदि वह चित्रकार है, जो केवल कानों से सुनता है, यदि वह संगीतकार है, जिसकी सब शक्ति केवल दिन में ही है यदि वह कवि है, या जिसके पास शक्तिशाली स्नायुओं के प्रतिरिक्त और कोई साधन सम्पत्ति नहीं है यदि वह मुष्टियोद्धा है? इसके विपरीत उसके चरित्रात्मक विचार भी होते हैं। जिस समाज के कारण कलाकार को इतना अनुभूतिपूर्ण जीवन प्राप्त होता है उस समाज के प्रति निष्कर्तव्य होकर स्वान्तःमुखाय कलासाधना करते रहना कलाकार के लिये कैसे सम्भव है?"। 'ग्वेनिका' को चित्रित कर पिकासो ने आधुनिक कलाकारों को एक तरह से संदेश दिया है कि 'कला के लिये कला' केवल अर्थसत्य है और उसको मानवीय जीवन के सम्पूर्ण सत्य से पृथक् नहीं किया जा सकता। 'ग्वेनिका' द्वारा पिकासो ने उच्चभ्रू समीक्षकों व मार्क्सतुष्ट प्रतिष्ठित कलाप्रेमियों के भ्रममूल दृष्टिकोण का भंडाफोड़ करके स्पष्ट किया है कि कला का सामाजिक महत्त्व भी होता है। 'ग्वेनिका' का चित्रण ऐसे समय हुआ जब आधुनिक कलाकार पराकाष्ठा का आत्मनिष्ठ बनता जा रहा था। 'ग्वेनिका' ऐतिहासिक चित्रण का आधुनिक रूप है। 1946 में बनाया पिकासो का चित्र 'जीवन का आनन्द' अभिव्यक्ति में 'ग्वेनिका' से बिलकुल भिन्न है, विषय हर्षपूर्ण है, व चित्र का दर्शन व रंगसंगति प्रसन्न है। 1952 में पिकासो ने वालोरी के गिरजाघर में 'युद्ध' व 'शांति' 75 जैसे परस्परविरोधी विषयों पर दो विशाल भित्तिचित्र बनाये। 1950 व 1960 के बीच पिकासो ने देलाक्रा का चित्र 'अल्जियर्स की स्त्रियाँ' 75 वेलास्केस का चित्र 'राजकन्या व दासियाँ' 76 व माने का चित्र 'तृण पर भोजन' को आधार के रूप में लेकर उन प्रसंगों पर अपने ढंग की चित्रमालिकाएँ बनायीं। उन्होंने यूनेस्को के पैरिसस्थित भवन को विशाल भित्तिचित्र से सजाया। 1973 में बीसवीं सदी के इस महान कलाकार का निधन हुआ।

पिकासो एक उच्च कोटि के आधुनिक मूर्तिकार भी थे। उनकी उत्कृष्ट मूर्तियों में से 'मजाकिया' (1905), 'मुर्गा' (1932), 'धातु की रचना' (1930), 'विल्ली' (1941), 'भेडवाला प्रादमी' (1943), व 'बकरी' 77 ये मूर्तियाँ बहुत प्रसिद्ध हैं। उन्होंने एन्वेविग व लियोप्राफी का भी काम किया व उनकी सेरेमिक की हतियाँ बहुत ही प्रसिद्ध हैं।

पिकासो ने स्वयं को किसी पूर्वनिश्चित धारणाओं के बंधन से सीमित नहीं रखा और आसपास की विशाल बहुरंगी दुनिया से निरन्तर प्रेरणा लेकर सत्रंनपूर्ण कलाकृतियों को जन्म दिया। पिकासो ने अपने एक मित्र से कहा था, "मैं शैलीविहीन

चित्रकार हैं" 78 । मारियो दे मिकेलि ने पिकासो के बारे में लिखा है, "पिकासो की कला के चेतन्य व परिवर्तनशीलत्व के पीछे मुख्य रहस्य यह है कि वे संसार व मानवजाति के प्रति भावनात्मक ग्रहण में अत्यधिक तत्पर थे व उनमें सूक्ष्म संवेदना-शीलत्व था" 79 । ग्रट्टुंड स्ट्राइन ने उनके बारे में लिखा है ".....पिकासो जड़सौ-दर्प से इतने मुग्ध थे कि आत्मा का विचार तक करने को, इनको समय नहीं था" 80 जबकि मोरिआक लिखते हैं "पिकासो आत्मा का असाधारण द्वेष करते थे" 81 ।

पिकासो ने अपनी कला के सम्बन्ध में जगह-जगह जो विधान किये हैं उनके ज़रिये भी उनकी कला का रसग्रहण किया जाना चाहिये । उनके अपने मित्रों से प्रकट किये कलासम्बन्धी विचार आधुनिक कला का सत्यस्वरूप समझने की दृष्टि से बहुत ही उपयुक्त है । पिकासो ने कहा था "मेरी समझ में नहीं आता कि आधुनिक कला में संशोधन का कोई महत्त्व है । मेरे विचार से कला के संदर्भ में 'संशोधन' कोई धर्म नहीं रखता; अकल्पित लाभ यही कला में सब कुछ है" 82 जीवन का अर्थ प्राप्त करने के उद्देश्य से एकाग्रचित्त हुए मार्गस्य का अनुसरण करने को कोई उत्सुक नहीं रहता; किन्तु जिसको कुछ आकस्मिक लाभ होता है, अब वह किसी भी चीज का क्यों न हो, कम से कम लोगों में आत्मसुख पैदा करता है यद्यपि वह शायद लोगों की प्रशंसा का पात्र नहीं होता" 4. पिकासो के उपरिनिर्दिष्ट विधान से हम समझ सकते हैं कि वे इतने पराकाष्ठा के जड़वादी क्यों थे । पिकासो ने अन्तिम विश्लेषण करके कला के सारतत्त्व को निम्न शब्दों में व्यक्त किया है "अन्त में सबका मूल प्रेम है; अब उसका साधारणकार आपको किसी भी रूप में हो । वास्तव में इन चित्रकारों की आँखें निकाल देनी चाहियें जैसे गोल्डफिच पक्षी की निकाल देते थे जिससे कि वह अधिक मधुर स्वरो में गा सके" 83 । पिकासो के इस विधान से संत कवि सूरदास की जीवनी कहानी की याद आती है ।



अभिव्यंजनावाद

कलाकार जब बाह्य रूप की उपेक्षा करके विषयवस्तु के प्रति निजी भावनाओं को अभिव्यक्त करने के उद्देश्य से कलानिमिति करता है तब ऐसी कला को अभिव्यंजनावादी कला कहते हैं। बीसवीं शताब्दी में अभिव्यंजनावादी कला का उत्थान जर्मनी में हुआ और उसकी तुलना गोथिककला की गूढ भावनात्मकता से की जा सकती है। अभिव्यंजनावादी कला में कलाकार मानवीय शरीर एवं वस्तु के नैसर्गिक रूप को अपनी भावनाओं के अनुकूल विकृत या ऐंठनदार रूप में बनाते हैं; रंगसंगति में आकर्षकता का विचार नहीं होता एवं प्रायः भावनाओं के पोषक गहरे एवं विरोधी रंगों का प्रयोग होता है; अंकनपद्धति के आधार कौशल, अध्ययन एवं नियंत्रण न होकर सहजप्रवृत्ति व भावनोद्वेग होते हैं। प्रभाववाद इसके बिल्कुल विपरीत है और उसमें वास्तविकता के बाह्यमौन्द्य का विचार है। अभिव्यंजनावाद आत्मनिष्ठ कला है एवं उसका प्रेरणास्रोत है कलाकार का अहंकार।

अभिव्यंजनावादी कला में योरोपीय मानव की बीसवीं शताब्दी के आरम्भिक काल की कठिन व समस्यापूर्ण मनोवैज्ञानिक एवं सामाजिक स्थिति का तीव्र व परिणामकारक दर्शन है। फ्रान्स एवं जर्मनी दोनों देशों में औद्योगिक विकास के परिणामस्वरूप एवं युद्ध की आशंका से जनित विकारग्रस्त मनोवृत्ति संस्कृति, कला व साहित्य पर आघात कर रही थी। फ्रान्स से भी जर्मनी के सामने अधिक समस्याएँ थीं। फ्रेंच कलापरम्परा के बुद्धिवाद व तर्कनिष्ठता की परिणति घनवादी व उत्तर-घनवादी शैलियों में हुई किन्तु जर्मन कला भिन्न दिशा में अग्रसर हुई। तरक्कान व गूढवाद के प्रति स्वाभाविक रुचि होने के कारण जर्मन विचारकों व कलाकारों में औद्योगिक विकास व यात्रिक मानवीय जीवन के प्रति घृणा पैदा हुई और प्रतिविषय के रूप में आंतरिक गूढ एवं पारलौकिक अनुभूतियों की कल्पना द्वारा खोज शुरू हुई। फ्रेंच कलाकार जड़सौन्दर्य की बौद्धिक विचिकित्ता में व्यस्त हुए किन्तु जर्मन कलाकारों ने मानव के आंतरिक जीवन को प्रकाशित करने के उद्देश्य से, प्रतीकात्मक रंगों में, भावनाओं द्वारा विकृत आकारों की नयी चित्रमृच्छिका का निर्माण किया व ध्रममूल बाह्यसौन्दर्य का पर्दाफाश किया।

फ्रेंच फाववाद की आलंकारिक ऐंठन व घनवाद के आकारों के पुनर्करण ने जर्मन अभिव्यंजनावाद की आंतरिक व्याकुलता व गूढ आत्मिक अभिव्यक्ति स्पष्ट रूप से भिन्न है यद्यपि अभिव्यंजनावाद के विकास में फाववाद व घनवाद बड़े

प्रेरणादायक रहे। इस भिन्नता के सामाजिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक एवं धार्मिक कारण हैं जिन सबका विवरण यहां असम्भव है किन्तु उनमें सबसे प्रबल कारण था 19वीं सदी के जर्मन समाज के न्यायनिष्ठ शास्त्रपरिपालन व कठोर नियमन दमन¹ के विरोध में व्यक्तिस्वातंत्र्य का आन्दोलन।

चित्रकार बॉकलिन, फायरबाख, क्लिगेर व मारीस के पलायनवादी रोमासवाद के प्रतिक्रियास्वरूप होडलर व मुख ने साधारण मानव के हताश आंतरिक जीवन का मनोवैज्ञानिक चित्रण किया, काटे कोल्वित्स ने समाजवादी यथार्थवाद को अपनी कला का ध्येय बनाया व अंत में इसका विस्फोट अभिव्यंजनावादी कला के रूप में हुआ। यह एक ऐसी पीढ़ी थी जो भौतिकवाद के भविष्य के बारे में आशंकित थी। फ्रेंच दार्शनिक आरों बर्गसों की पुस्तक 'सर्जनशील उत्क्रांति'² में प्रकाशित विचारों का जर्मन भाषा में विंडेलबाट व सिम्मेल ने प्रचार किया व उसका जर्मन कलाकारों पर अनोखा प्रभाव पड़ा। बर्गसों ने सहजज्ञान से सर्जन करने पर बल दिया था—“जब हम बाह्य बंधनों से मुक्त होकर कार्य करते हैं तब सर्जन होता है”³; इस विचार ने कठोर शास्त्रीय बंधनों से मुक्ति पाने को कलाकारों को उद्यत किया। विल्हेल्म वोरिंगेर ने 'सारस्वत व तादात्म्य'⁴ पुस्तक में प्रकाशित निजी विचारों से उनका समर्थन किया।

दोम्रीय व रुग्नो को छोड़ फ्रेंच चित्रकार वास्तविकता के बाह्यसौंदर्य पर लुब्ध थे और उन्होंने उसके रगबिरंगे मनोहर रूप को चित्रित किया; इसके विपरीत जर्मन चित्रकारों ने संसार के आंतरिक सत्य की खोज करने के प्रयत्न किये और उनको वहां दुःख, निराशा व मृत्यु के भलावा आशा की कोई किरण नहीं दिखाई दी। शायद हो सकता है कि किन्हीं भौगोलिक कारणों से अभिव्यंजनावादी प्रवृत्ति योरप के उत्तरी प्रदेश में ही प्रबल रही हो जिसके कारण वहीं वान गो, मुख, होडलर, एन्सोर, कान्डिन्सकी, कोकोशका जैसे महान् अभिव्यंजनावादी चित्रकारों का जन्म हुआ। वान गो, होडलर, मुख व एन्सोर अभिव्यंजनावाद के पूर्वकाल के कलाकार थे व उनकी कला ने पश्चात् आये अभिव्यंजनावादी कलाकारों के लिये पथप्रदर्शन का कार्य किया।

फर्डिनांड होडलर (1853-1918)

होडलर जन्म से स्विस थे व उसका जन्म बर्न में हुआ। उन्होंने जिनिया की चित्रशाला में कला का आरम्भिक अध्ययन कर के यथार्थवादी शैली में परिचित दृश्यों को चित्रित किया। स्विस लोगों के परिश्रमी किन्तु निराशामय, समर्पित जीवन को परिणामकारक ढंग से चित्रित करने के उद्देश्य से उन्होंने स्पष्ट, सामर्थ्यपूर्ण एवं कुछ भालंकारिक व समतल आकारों का प्रयोग किया। 1889 की पेरिस की अन्तरराष्ट्रीय प्रदर्शनी में उनका चित्र 'क्रुशतीमीरों का जुनूस'⁵ पुरस्कृत हुआ व प्युबि द शावान ने उसकी बहुत प्रशंसा की। इस समय सन्देशप्रस्त

धर्मनिष्ठा व रहस्यवाद से उनकी मानसिक अवस्था विकलित थी व उस पर निष्ठा की कालिमा छाई हुई थी जिसका दर्शन उनके चित्र 'रात' में होता है। 1891 में वे कुछ समय तक पेरिस में रहे व वहाँ उन पर गोर्खे व तबप्रभाववादी चित्रकारी का काफी प्रभाव पड़ा। उसके पश्चात् वे प्रतीकारत्मक भ्रालंकारिक शैली के चित्र बनाने लगे और उनको विश्वास हुआ कि मानव को पुनश्च प्राध्यात्मिक प्रादुर्भाव पर अथद्ध होना आवश्यक है। उन्होंने यथार्थवाद को पूर्णरूप से छोड़ दिया और मानव को मानसिक अवस्था को विषय के रूप में चुना व उनकी भव्य मानवाकृतियों को निराला अर्थ प्राप्त हुआ। इस काल के चित्रों में से 'जीवन से संवस्त' (1891) 'वंचित आत्माए' (1892) 'विल्यम टेल' ये चित्र प्रसिद्ध हैं। भ्रालंकारित्व व अभिव्यक्ति की दृष्टि से उनकी कला जर्मन युगेंटस्टिल से मिलती जुलती है। 1897 की म्यूनिख प्रदर्शनी में उनको सुवर्ण पदक से पुरस्कृत किया गया। सौंदर्यात्मक गुणों पर्याप्त विकास होने के कारण उनकी कला जर्मन कलाकारों को अपनी प्रेरणादायक नहीं रही जितनी कि मुंख की।

एडवार्ड मुंख (1863-1944)

19वीं शताब्दी के अन्त में जब प्रतीकवाद से सभी सर्जनक्षेत्र प्रभावित थे, एडवार्ड मुंख ने ऐसी कलानिर्मिति की जिसमें उस काल की प्रमुख विचारधाराओं का समुचित प्रतिबिम्ब है व जिसमें मानव की आत्मिक आवश्यकताओं व भौतिकवाद के बीच के संघर्ष का परिणामकारक दर्शन है। अतः मुंख की कला समकालीन मानवीय वैचारिक जीवन का समुचित प्रतिनिधित्व करती है। अभिव्यंजनावादी कलाकार की कला का जन्म उसके जीवन के प्रति आत्मोपमा में होता है; उसकी कला उसके जीवन के प्रति धारणाओं का दर्पण होती है। अतः अभिव्यंजनावादी कलाकार की कला का अध्ययन उसके जीवनचरित्र का अध्ययन किये बिना नहीं किया जा सकता एवं ऐसा अध्ययन अपर्याप्त होगा।

1889 में सरकारी छात्रवृत्ति प्राप्त करके मुंख पेरिस गये। पेरिस में वात गुणों की आत्मिक अभिव्यक्ति, गोर्खे का भ्रालंकारिक प्रतीकवाद, सोरा की नियमबद्ध वैज्ञानिक अंकनपद्धति व तुलुज लोप्रेक का गतिपूर्ण रेखांकन वगैरह भिन्न-तरहों ने उनको आकृष्ट किया। 1892 में हुई उनकी चित्रप्रदर्शनी से बर्लिन में हलवत मकी और वहा के युवा कलाकारों को उनसे नया दृष्टिकोण प्राप्त हुआ। 1893 में उनका बर्लिन में ही स्पेर्राफे बीरबोम, शोरवार्ट व होल्त्स से परिचय हो गया। 1894 में स्पेर्राफे ने 'एडवार्ड मुंख की कला' नाम की पुस्तक प्रकाशित की एवं बर्लिन के नवकलाकार उनको कलाशास्त्रविद् के रूप में पहचानने लगे। 1896 में पेरिस लौट कर वे मालार्मे व उनकी 'मक्मु'र द फॉस' संस्था से सम्बन्धित प्रतीकवादी कलाकारों में डल की 'चर्चाओं' में सम्मिलित हुए। चित्रकारों से भी उनकी साहित्यिकों के साथ अधिक घनिष्ठ मित्रता थी। उन्होंने पेरिस की पानु'बो कला-शोधिका में 'जीवन की चित्रावली' नाम का विशाल प्रतीकवात्मक चित्रनिर्माण प्रदर्शित

लिया व उसी समय स्ट्रिडबर्ग ने 'रिव्यु-ब्लॉग' पत्रिका में मुख पर एक प्रशंसापूर्ण लेख प्रकाशित किया। फिर बर्लिन जाकर उन्होंने राइनहार्ट के निर्देशन में अभिनीत इन्सेन के नाटक 'भूत'⁹ के लिये पदों का चित्रण किया। इस प्रकार वे बर्लिन, पेरिस व मोस्को के बीच भ्रमण करते रहे।

एक जगह से दूसरी जगह इसी तरह भ्रमण करते रहने से उनके स्वभाव में अजीब द्वंद्वात्मकता पैदा हुई; एकांत-प्रियता व 'भ्रातृभाव, भौतिक जीवन का पाकपण व स्वप्निलवृत्ति, ऐसे विरोधी तत्त्वों के बीच संघर्ष बढ़ कर उनकी प्रांतरिक शांति नष्ट हो गयी व उनके चित्रों में भी यह संघर्ष प्रतीत होने लगा। 19वीं शताब्दी के अन्त के करीब योरपीय मानव का आन्तरिक जीवन इसी सन्देहा-वस्था में नष्टभ्रष्ट हो गया था जिसका परिणामकारक दर्शन मुख के चित्रों में मिलता है। 1908 में मज्जातंतु की दुर्बलता से पीड़ित होकर वे नार्वे जाकर रहे। अब उनके वैचारिक दृष्टिकोण की चंचलता नष्ट हो गयी व उनकी कला में एक नयी अभिव्यक्ति दृष्टिगोचर हो गयी जो मनोवैज्ञानिक सत्य पर आधारित है। उत्तरी योरप के लेखक इन्सेन, स्ट्रिडबर्ग, कीर्केगार्ड, जाकोबसेन व ब्रान्डिस ने योरपीय समाज के विचारों को मनोवैज्ञानिकता की ओर मोड़ दिया व कला के क्षेत्र में यही कार्य मुख ने किया। मुख के चित्रों में अतर्भन की आवाज है और उसमें बाह्य रूप का कोई महत्त्व नहीं है। उनके चित्र 'यौवनप्राप्ति'¹⁰ में किशोरी के शरीरसौन्दर्य का चित्रण नहीं है बल्कि उसकी आशंकित मानसिक अवस्था का चित्रण है। उनके चित्र 'आवाज'¹¹ को भी हम यथार्थवादी दृश्य-चित्र नहीं मान सकते; उसमें आतंकित निसर्ग का प्रतीकात्मक अभिव्यजनावादी चित्रण है जिस सम्बन्ध में मुख ने लिखा है "मैंने महसूस किया है कि निसर्ग से कोई महाकरण आवाज निकल रही है"। उन्होंने जीवन को अंतःचक्षु से देखा व उनको बाह्य रूप के अन्तर्गत हृदयभेदक सत्य का दर्शन हुआ जो अन्तर्भन की सूक्ष्मग्राही कल्पना व सहजस्फूर्त विचारों से ही हो सकता है। मुख में कवि व कलाकार दोनों की आत्माओं का सहअस्तित्व दिखाई देता है।

मुख के चित्रों में निराशा व भयानकता के भाव छाने के कुछ सामाजिक कारण भी हैं। वह समय ऐसा था कि जीवन की पुरानी निष्ठाएं टूट रही थीं व सब को विवशता के प्रतिरिक्त मानवीय जीवन में कोई भ्रम दिखायी नहीं दे रहा था। इसी काल ने रहस्यवादी चित्रकार प्रोदिनों रेदो व जेम्स एन्सोर एव, कुबिन जैसे उपहासवादी चित्रकारों को जन्म दिया था। मुख के बचपन में ही दुर्भाग्य व मृत्यु ने उनका पीछा। उम्र के पाचवें साल में उनकी माताजी की व कुछ समय बाद उनकी प्रिय भगिनी की मृत्यु हुई। उनके धार्मिक वृत्ति के पिता ने मैनिक-चिकित्सक की नौकरी छोड़ कर गरीबों की सेवा व परमेश्वरभक्ति शुरू की। मुख के कई चित्रों में मृत्यु के सामने मानव की विवशता का चित्रण है, जिसके 'बीमार नदकी', 'मृत्यु का कमरा', 'मृत्युगम्या', 'मृत माता', 'मृत्यु'²² आदि उदाहरण हैं।

1889 में उन्होंने लिखा था "हमें पढ़ते हुए आदमियों व बुनाई करती हुई महिलाओं का चित्रण बन्द करना चाहिये। हमको ऐसे जीवित आदमियों का चित्रण करना है जो सास लेते हैं, भावुक हैं, दुःखी होते हैं व प्रेम करते हैं। मैं ऐसे चित्रों की मालिका बनाऊंगा। इन चित्रों में पवित्रता का दर्शन होगा"। वे कहते थे "मुझे जो दिखायी दे रहा है उसको मैं चित्रित नहीं करता बल्कि मैं उसी को चित्रित करता हूँ जो मैंने देखा है"। उनके चित्रों में भूत व भविष्य, वर्तमान में मिलकर, चिरन्तन सत्य का दर्शन कराते हैं जिसको हम पवित्र सत्य¹³ कह सकते हैं। एकाकी, भयग्रस्त व व्याकुल होकर मुख ने निसर्ग व मानव को चित्रित किया जिसमें निसर्ग को आतंकित व मानव को मनोवैज्ञानिक अवस्था में विवृण दिखाया है। अपने लक्ष्य की पूर्ति में मुख ने रेखा व रंगों का, संगीत के समान प्रतीकात्मक प्रयोग किया जिसके उनके चित्र 'आवाज' व 'बसन्तऋतु की शान'¹⁴ परिणामकारक उदाहरण है। इन चित्रों में एंठनदार रेखाओं से मानवाकृतियों को चित्रित करके काने व विद्युद्ध रंगों द्वारा भयानक वातावरण का परिणाम दिखाया है। चित्रों में मानवाकृतियाँ भूतों के समान भयप्रद दिखाई देती हैं। सेजान के आकार भौतिक जड़ सौन्दर्य से युक्त है तो मुख के आकार आत्मिक जगत् को प्रतिभाएँ है। जिसके सदर्थ में वेनैर हापटमन ने लिखा है "सेजान के लिये बाह्यरूप, भौतिक सृष्टि की आत्मा का प्रतिरूप था जबकि मुख के लिए बाह्यरूप, आत्मिक सृष्टि का मूर्त प्रतिरूप था।..... प्रत्यक्ष रूप से विरोधी दिखाई देने वाले भागों से हम उसी दुनियाँ में प्रवेश पाते हैं—जो है मानवीय अभिव्यक्ति की दुनियाँ"।

जेम्स एन्सोर (1860-1949)

जब कलाकार की आत्मिक मूल्यों पर श्रद्धा नष्ट हो जाती है या उसको जबरदस्त धक्का पहुँचता है तो उसकी कला पर उसका बुरा परिणाम होता है इसका उत्तरी योरप की 19वीं शताब्दी के अन्तिम काल की कला समुचित उदाहरण है। ऐसी परिस्थिति में वान गो को धारमसमर्पण करना पड़ा व मुक्त मानसिक सन्तुलन खो बैठे।

जेम्स एन्सोर भी एक ऐसे चित्राकार थे जो, इन दोनों के समान, मानव-जीवन की निरर्थकता को देखकर मानसिक कुपठा से ग्रस्त थे; किन्तु उनके चित्रों में, उन दोनों के विपरीत, दुःख व निराशा के स्थान पर ऊपरी तौर से हान्यकर मानवाकृतियों द्वारा जीवन के मानव-निर्मित मूल्यों का उपहास किया है व निराशा की जगह निर्भयता है। उन्होंने मृत्यु की कल्पना का भी मजाक उड़ाया। एक तरह से हम उनको 'तबीघतदार अभिव्यंजनावादी' कह सकते हैं। ऊपर मृत्यु ने भी उनका काफी मजाक उड़ाया; प्रथम विश्व-युद्ध के दौरान उनकी मृत्यु की तीन से भी अधिक बार घोषणाएँ हुईं व अपने ऊपर प्रकाशित मृत्यु-लेख पढ़ कर उनका मनोरंजन हुआ; व 90 वर्ष की आयु में हुई उनकी शांतिपूर्ण मृत्यु से कुछ दिन पहले भी इसी तरह की अपवाह फैल गयी थी।

जेम्स एन्सोर का जन्म 1860 में ओस्टेंड में हुआ। आयु के 17वें साल में उन्होंने ब्रसेल्ज की चित्रशाला में अध्ययन आरम्भ किया, किन्तु दो साल बाद वे ओस्टेंड लौटे व उसके पश्चात् अपनी आयु की लम्बी अवधि में और कही नहीं गये। तरह-तरह की रंगबिरंगी कलाकृतियों, स्मृतिचिन्हों, काच के गोलों व चित्र-विचित्र अलकरणों से सजी हुई वस्तुओं से परिपूर्ण अनूठे धरेलू वातावरण में उन्होंने मानवों के हास्यास्पद निरर्थक विचारों व व्यवहारों का कल्पनातिरजित चित्रण किया। उन्होंने अपने ध्येय के बारे में लिखा है, "काली ज्वालाओं के ऊड़े सहाराती हुई मेरी स्वप्न की नाव में सवार होकर मैं उस प्रदेश की ओर जा रहा हूँ जहाँ दिखावटी कल्पना-जगत् के अतिरिक्त कुछ भी नहीं है।" जीवन के प्रति अश्रद्ध होते हुए भी एन्सोर अपने ध्येय की प्रति में व्यंग्यात्मक चित्रण निरंतर एकाग्रता से करते रहे व अहंकार के बश होने के लिये मानवजाति की कटु आलोचना की। व्यंग्यात्मकता के विचार से एन्सोर की कला होगार्थ व रोलेंडसन की कला से भी बाँस व ब्रूगेल की कला के अधिक निकट है। 'सावली महिला'¹⁵ जैसे कुछ चित्रों में निराशा के भाव भी हैं। 1883 के करीब उनकी कलात्मक अभिव्यक्ति में परिवर्तन आ गया। उन्होंने 'क्रुद्ध नकाब'¹⁶ चित्र में आदमियों के चेहरों को नकाबों में रूपायित किया, व 1884 के बाद भूत-प्रेतों, कंकालों या नकाबों को आदमियों की जगह चित्रित कर के मानव को अहंकार का क्रूर उपहास किया। 'राक्षसों से संश्रस्त चित्रकार'¹⁷ में शीर्षक के चित्र में उन्होंने स्वयं को छोटे रूप में चित्रित कर के आसपास की विचित्र आकृतियाँ उनको डराती हुई चित्रित की हैं। वेनर हाफ्टमन के अनुसार एन्सोर की कला-कृतियाँ उनके घातरिक मानसिक संघर्ष की प्रतिक्रिया थी, व मन ही मन वे मानवजाति से घृणा करते थे। 1884 के बाद प्रभाववाद के अध्ययन के कारण उनकी रंगसंगति अधिक चमकीली हो गयी। 'चरवाहों की भक्तिपूजा,' 'येरुशलेम प्रवेश,' 'ईसा का आत्मसमर्पण,' 'उत्थान',¹⁸ जैसे ईसा के जीवन की घटनाओं के चित्र भी उपहास से भोतप्रोत हैं। उनका सब से विख्यात चित्र है 'ईसा का ब्रसेल्ज में प्रवेश'¹⁹। यदि ईसा ब्रसेल्ज में प्रवेश करेंगे तो उनका वहाँ किस तरह स्वागत होगा इस मनोही कल्पना ने एन्सोर को घेर लिया व इस आडम्बरपूर्ण प्रहसन जैसे चित्र का निर्माण हुआ, जिसमें बुद्धिपूर्ण व्यंग्यात्मक कथन, उच्च कोटि का कौशल व चमकीली रंगसंगति का समिश्रण है। इस चित्र में भी मानवों के अमद् व्यवहार, भ्रूखंतापूर्ण विचार व उनकी दिखावटी प्रदर्शनवृत्ति के घातरिक विरोध को स्पष्ट करने के हेतु उन्होंने जनसमूहान्तर्गत व्यक्तियों के चेहरों की जगह नकाबों को चित्रित किया है।

अभिध्यजनावाद के पूर्वचिन्ह फाववाद के आवेशपूर्ण रेखांकन विगुड रंगों का नात्य-निक प्रयोग, आकारों का सरलीकरण तथा वान गो के अभिव्यक्तिपूर्ण चित्रण ने दृष्टिगोचर हुए। अभिव्यजनावादी कलाकारों ने विगुड रंगों का प्रयोग फाववाद से सीखा व आदिम आकारों का प्रयोग घनवाद व तीसरी कला से सीखा; घतः फाव

फाववाद व जर्मन अभिव्यंजनावाद के दृश्य रूपों में घनिष्ठ समानता है। कार्ल शिफलेर ने शास्त्रशुद्ध कला से बरोक कला की भिन्नता को स्पष्ट करते हुए लिखा "जब हिंस्र पक्षी आसमान में स्वच्छद उड़ान भरता है तब उसकी गतिविधि शास्त्रशुद्ध होती है; जब वह शिकार पर क्रोध पड़ता है या घायल होकर पंख फड़फड़ाना है तब उसकी क्रिया बरोक या रोमाञ्चकारी होती है"। बरोक को कलाशैली की अपेक्षा एक मानसिक प्रवृत्ति समझना अधिक योग्य है। शास्त्रशुद्ध कला में सतुल्य व सुसंगति के तत्त्व मुख्य होते हैं जबकि बरोक में भावनाओं की अभिव्यक्ति के सामने रचना, संयोजन वगैरह शास्त्रीय नियमों की अपेक्षा की जाती है। स्ट्रुप्फेसकी के अनुसार बरोक कला में गोथिक दृष्टिकोण का पुनरुत्थान है। बरोक कला गोथिक कला के पदचिह्नों पर चलती है तो अभिव्यंजनावाद बरोक कला का अनुगामी है।

आदिम कला की भांति अभिव्यंजनावाद का जन्म परोक्ष या अपरोक्ष रूप से भय व दुःख में हुआ था। अभिव्यंजनावादी कलाकारों को पुराने कलाकारों में से जर्मन कलाकार ड्यूरर, क्रानाख, ग्र्यूनेवाल्ड फ्लेमिश कलाकार वॉग, ब्रूगेन, इटालियन कलाकार सिन्थोरेली, तुरा, क्रिवेली, स्पेनिश कलाकार गोया, एल्सेरी आदर्श थे। आधुनिक कलाकारों में से दोमीय की कला में अभिव्यंजनावाद के विह्वल सर्वप्रथम स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर हुए। वान गो ने अपने भाई यिथो को पत्र में लिखा था "मैं लाल व पीले रंगों से मानव के दुःख को साकार करना चाहता हूँ" व इन शब्दों से अभिव्यंजनावाद की सर्वसामान्य परिभाषा उचित रूप में स्पष्ट की। जर्मनी, फ्लेन्डर्स व बेल्जियम के बाहर, घनवाद के प्रभाव से, अभिव्यंजनावाद का प्रसार नहीं हो पाया, किन्तु जर्मन लोगों की परंपरागत प्रवृत्ति व संस्कृति अनुकूल होने के कारण वहाँ अभिव्यंजनावाद काफी प्रभावशाली रहा।

अठारहवीं व उन्नीसवीं शताब्दियों में फ्रेंच कला का जर्मन कला पर बड़ा प्रभाव था और जर्मन कलाकारों में फ्रेंच कला को आदर्श मान कर उसका अनुसरण करने की सरासर प्रवृत्ति थी। फ्रेंच कलाक्षेत्र में जो नये परिवर्तन होते उनका कुछ समय में ही जर्मन कला में अनुसरण होता। 18वीं शताब्दी में विरेलमान के विचारों से प्रेरित होकर जर्मनी में शास्त्रीयतावादी शैली का पुनरुत्थान हुआ और वह फ्रेंच नवशास्त्रीयतावादी शैली के काफी निकट आ गयी। 19वीं शताब्दी के जर्मन चित्रकार रिश्टेर, शिवड, बॉकलिन, विलगेर, फायरबाख व मारीस ने फ्रेंच प्रभाववाद से मुक्त होकर अपनी सर्जनात्मक अनुभूतियों को कल्पना से चित्रित करना आरम्भ किया व इन चित्रकारों का रोमाञ्चवादी दृष्टिकोण जर्मन अभिव्यंजनावाद के विकास में बहुत सहायक रहा। कुर्वे के प्रभाव से जर्मनी में मॉलेस व लाइप्ल ने वस्तुनिष्ठ नैसर्गिकतावादी चित्रण आरम्भ किया व फ्रेंच प्रभाववादियों का अनुसरण करके सीबेरमन, स्नेबोट व कोरिट प्रभाववादी शैली के चित्र बनाने लगे। फ्रेंच कला का अनुसरण होने हुए भी इन चित्रकारों—विशेषतः स्नेबोट व कोरिट—की कृतियों में भावनापूर्ण आत्मनिष्ठा प्रबल थी। समाजवादी सहानुभूति

के चित्रकार काटे कोल्वरस व फिटस उडे के यथार्थवादी चित्रों में भी अभिव्यंजना-वादी भूलक स्पष्ट है यद्यपि उन्होंने सामाजिक दुःस्थिति पर प्रकाश डालकर उसकी निंदा करने के साधन के रूप में अपनी कला को कार्यान्वित किया था ।

फ्रांस में आनु'वो-या जर्मनी में गुंटेस्टिल-शैली जब प्रचलित हुई तब अभिव्यंजनावाद के बीजारोपण के लिये अनुकूल वातावरण मिला । आनु'वो एक अन्तरराष्ट्रीय कलाशैली थी व उसका प्रसार म्यूनिख, पेरिस, बार्सेलोना वगैरह योरोप के सभी प्रमुख शहरों में होकर वास्तुकला, विज्ञापनकला, हस्तकला, काष्ठ-कला, फर्निचर आदि निर्माणकलाओं पर उसका प्रभाव पड़ा । इस शैली का उद्गम इंग्लिश प्रिराफेलाइट आंदोलन, चिअर्डेस्ली के रेखाचित्र व जापानी चित्रकार होकु-साई व हिरोशिगे की कलाशैलियों में हुआ था और उसका नावि चित्रकारों व तुलुज लोत्रेक पर बड़ा प्रभाव पड़ा था ।

आनु'वो शैली के अतिरिक्त डच चित्रकार वान गो, फ्रेंच चित्रकार गोर्खे, बेल्जियन चित्रकार एन्सोर, नावेंयन चित्रकार मुख व स्विस चित्रकार होडलर की कला ने अभिव्यजनावाद की प्रेरणा देकर सामर्थ्य प्रदान किया । जेम्स एन्सोर का चित्र 'ईसा का ब्रसेल्ज में प्रवेश'²⁹ स्पष्ट रूप से अभिव्यजनावादी है किन्तु जर्मन अभिव्यंजनावादी कलाकारों ने उसको बहुत समय तक देखा भी नहीं था । नावेंयन चित्रकार मुख काफी समय तक जर्मनी में रहे व उनकी गूढ़ वातावरण से परि-वेष्टित व अतमन की सवेदनाओं से उत्स्फूर्त कृतियों ने जर्मन चित्रकारों को नया दृष्टिकोण प्रदान किया ।

मातिस व किर्शनेर, ब्राक व फ्रांस मार्क, लेजे व श्लेमेर की कलाकृतियों की तुलना करने से स्पष्ट होता है कि फ्रेंच कला में आलंकारित्व, रचना, सुन्दर रग-संगति आदि विद्युद्ध कलात्मक गुणों के विकास पर ध्यान दिया जाता था जबकि जर्मन कला में मनोवैज्ञानिक अतृप्ति, काव्य, रोमाचकारिता, रहस्य धर्गरह मानवीय तत्त्वों की, आत्मिक अनुभूति के विविध पहलुओं द्वारा, अभिव्यक्ति की उत्कंठा रहती थी । वेनॉर हापटमन ने इस मौलिक भिन्नता को निम्न शब्दों में, संक्षेप में स्पष्ट किया है "हम फ्रेंच व जर्मन कलात्मक दर्शन की भिन्नता को दो निम्न शब्दों में व्यक्त कर सकते हैं; 'आलंकारिक' के विरोध में 'कथनात्मक'²⁰—यदि हम इन शब्दों का व्यापक अर्थ में प्रयोग करते हैं ।"

प्राधुनिक कला में अन्तरराष्ट्रीय स्तर पर जो विचारों का आदान-प्रदान होता आ रहा है उससे 'विविधता में एकता' का हमको प्रमाण मिलता है व कवि ज्यों जोरे ने मानवता के बारे में जो सदिग्धा व्यक्त की थी उसकी सफलता का कम से कम प्राधुनिक कला एक संतोषप्रद उदाहरण है; उन्होंने लिखा था "गंसार के सभी देगों के लोग गुलदस्ते के फूलों के समान रंग व सुगन्ध में भिन्न किन्तु गुलदस्ते के समूचे सौन्दर्य के अविभाज्य अंग होने चाहिये" ।

जर्मन अभिव्यंजनावादी कला का विकासक्रम प्राधुनिक फॉच कला के विकासक्रम से अधिक जटिल है व उसमें सुमूर्तता नहीं है। प्राधुनिक फॉच कला का आरम्भ देलाक्रा व कुर्बे से हुआ; उसको माने व प्रभाववादी चित्रकारों ने विशुद्ध अरुनपद्धति द्वारा सामर्थ्यवान् बनाया; सोरा, सेजान, वान गो व गोर्वे ने, नये क्रांतिकारी विचारों को प्रदान किया व वह फाववाद आदि शाखाओं, उपशाखाओं में विकसित हुई। इसमें तर्कशुद्ध क्रम है, एक के पीछे दूसरा चरण अपरिहार्य रूप से अपनाया गया है। जर्मन कला के विकास में यह सरल क्रमबद्धता नहीं है। हान्स फ्रॉन मारीस ने सेजान के समान इटालियन पुनर्जागरणकालीन शास्त्रीय कलाकारों को आदर्श मान कर, निसर्ग का प्रत्यक्ष निरीक्षण करके, कलानिर्मिति की व कला में कल्पना व प्रत्यक्ष निरीक्षण के सहयोग की अनिवार्यता पर बल दिया; इसके विपरीत बॉकलिन की कला रहस्यपूर्ण रोमांचकारी चित्रण से प्रोत्प्रोत है। बॉकलिन ने रंगों का अभिव्यक्ति के अनुकूल प्रतीकात्मक प्रयोग करके प्रकृति की दृश्यात्मक शक्तियों का काव्यपूर्ण चित्रण किया; किन्तु फॉन श्टुक ने उनका अनुसरण किया। फॉन श्टुक की शैली पर युगेंटस्टिल का भी प्रभाव था व उनकी कला ने म्यूनिख जेचेसिओन की प्रस्थापना में कलाकारों को प्रोत्साहन दिया। 1895 में फॉन श्टुक म्यूनिख अकादमी में अध्यापक थे व क्ले व कान्डिन्की उनके शिष्य थे। रोमांसवादी कलाकारों के अतिरिक्त जर्मनी में विल्हेल्म लाइप्ल जैसे नैसर्गिकतावादी चित्रकार भी थे व उनकी नैसर्गिकतावादी कला की परिणति जर्मन प्रभाववाद के जन्म में हुई जिसके प्रमुख चित्रकार थे माक्स लीबेरमन, स्लेबोट व कोर्टि। जर्मन प्रभाववाद के प्रमुख प्रेरणास्रोत थे यॉर्किंड व डच बाह्य स्थान चित्रण²¹ होने के अलावा यद्यपि उसके विकास में फॉच प्रभाववाद काफी सहायक रहा।

1898 में 'युगेंट' नाम की पत्रिका का म्यूनिख में प्रकाशन शुरू हुआ व उसने युगेंटस्टिल शैली की मुखपत्रिका का कार्य किया। यह शैली फॉच आनुवंशी शैली के समरूप थी और निर्माणकलाओं में क्रांतिकारी परिवर्तन करना उसका ध्येय था। इसके अतिरिक्त नवप्रभाववाद, तुलुज सोत्रेक व फॉच नाविक कलाकारों में जर्मन कला को काफी प्रेरणा मिली। नाविक चित्रकार मुंख स्विस् चित्रकार होडतर व वेल्जियन चित्रकार एन्सोर जर्मन अभिव्यंजनावादी कला के निकटवर्ती प्रेरणास्रोत थे।

19वीं शताब्दी के जर्मन रोमांसवाद का दर्शन मुख्यतः काव्यमय व कल्पना-रम्य वातावरण से परिवेष्टित प्रकृति-चित्रों में मिलता है। 1890 में उत्तरी जर्मनी में योर्प्स्वेड व दक्षिण जर्मनी में डाखी नाम के गावों में चित्रकारों के मंडलों ने रोमांचकारी प्रकृतिचित्रण शुरू किया जो जर्मन अभिव्यंजनावाद को जन्म देने में काफी सहायक रहा।

जर्मन व फॉच चित्रकारों के दृष्टिकोणों में उपरिनिर्दिष्ट भेद विद्यमान होते हुए फॉच फाववाद से जर्मन अभिव्यंजनावाद ने काफी प्रेरणा पायी व अपना

के विद्युद्दीकरण में उसको फाववाद से सहायता मिली; विशुद्ध रंगों के प्रयोग, आकारों के सरलीकरण व माध्यम के स्वाभाविक गुणों के विकास पर दोनों में समान रूप से बल दिया गया था। जर्मन अभिव्यजनावादी ग्र्यूके चित्रकार किशनेर, हेकेल व शिमट-रोटलुफ की तुलना फाव चित्रकार मातिस, ब्लांमॉक व वान डोजेन से करने पर अंकनपद्धति की ये समानताएँ स्पष्ट हो जाती हैं। फाव चित्रकारों के समान जर्मन अभिव्यजनावादी चित्रकारों को वान गो व गोर्खे से नया विशुद्ध कलात्मक दृष्टिकोण प्राप्त हुआ था। जर्मन चित्रकार पेरिस जाकर वहाँ के चित्रकारों की कला का अध्ययन करते व फ्रेंच चित्रकारों—वान गो, गोर्खे, सेजान, सोरा, मातिस, वान डोजेन आदि की कलाकृतियों की जर्मनी प्रदर्शनीया होती। इस प्रकार के आदान-प्रदान का जर्मन अभिव्यजनावाद पर बहुत प्रभाव पड़ा व वह विकास के पथ पर अग्रसर हुआ।

जर्मन अभिव्यजनावादी आन्दोलन के मुख्य रूप से ग्र्यूके चित्रकार-मण्डल, ब्ली राइटेर मण्डल एवं चित्रकार कोकोशका, बेकमन, पीला मोडेरसन बेकेर, होफेर, रोलपस, माइटेनेर ये आधारस्तम्भ थे। अभिव्यजनावाद के प्राथमिक प्रयोग में नव-यथार्थवाद²² का जन्म हुआ।

1905 में हेकेल, ब्लेयल, किशनेर व शिमट-रोटलुफ ने मिल कर ड्रेस्टेन में ग्र्यूके चित्रकार मण्डल की प्रस्थापना की। ये चित्रकार किशनेर व हेकेल के कार्यक्षेत्रों में मिलकर काम करते। गोर्खे के समान वे चित्रण के अतिरिक्त काष्ठखुदाई करते व मूर्तियाँ भी बनाते। वान गो व गोर्खे के समान वे 'कलाकार घातुमंडल' की कल्पना से प्रेरित थे। 1906 में माक्स पेश्टाइन, एमिल नोल्डे, वयुनो ग्रामिएट व गालेन-कालेला ग्र्यूके मण्डल में शामिल हुए। 18 महीने बाद नोल्डे ने मण्डल छोड़ दिया व कुछ समय बाद पेश्टाइन ने बर्लिन जाकर स्वतन्त्र 'नाय जेचेसिओन'²³ मण्डल प्रस्थापित किया। 1913 तक ग्र्यूके मण्डल ने अपने सदस्यों की स्वतन्त्र रूप से एवं अन्य चित्रकारों के साथ कुछ प्रदर्शनियाँ की। 1913 में म्यूनिख में आयोजित प्रदर्शनी के बाद आंतरिक भगड़ों के कारण उसका विसर्जन हुआ।

'ब्ली राइटेर' मण्डल का जन्म 1912 में हुआ व 1914 का विश्वयुद्ध शुरू होते ही वह समाप्त हो गया। 1896 में रशिया से कान्डिन्स्की, यालेन्स्की व मारिप्राने फॉन वेरेफ्किन कला के अध्ययन के लिए म्यूनिख आये। कान्डिन्स्की ने बर्लिन में 'नाय जेचेसिओन' मण्डल के साथ व पेरिस में 'सोसिएते नाशनल द बोत्रार' व 'सलो दोतान' में अपने चित्रों को प्रदर्शित किया। कान्डिन्स्की के आगमन से म्यूनिख के कलाक्षेत्र में काफी चेतना आ गयी। 1910 में एक नये मण्डल²⁴ की प्रस्थापना करके वेरेफ्किन, मुंटेर, एबंस्लो व कानोल्ड के साथ उन्होंने अपने चित्रों की प्रदर्शनी की। उसके बाद फ्रान्ज मार्क, फाले होफेर व ल फोकोनिए उनके मण्डल में शामिल हुए व दूसरी प्रदर्शनी में फाव चित्रकारों, घनवादी चित्रकारों व प्रोग्रुम्ट माके की कृतियों को भी प्रदर्शित किया गया। 1912 में 'ब्ली राइटेर' नाम से यह

मण्डल प्रसिद्ध हो गया। 'ब्लौ राइटेर'²⁵ कान्डिन्स्की के एक चित्र का शीर्षक था व उसी नाम से उस मण्डल ने एक पत्रिका का प्रकाशन शुरू किया था। मण्डल की टानीसेर कलावीयिका में हुई प्रदर्शनी में कान्डिन्स्की, काम्पेन्डोक, मार्क, माके, दुनिय रूसो व रॉबर देलाने के चित्र दिखाये गये। उनकी खुदाईकार्य की प्रदर्शनी में बले के चित्र रखे गये थे। इसके अतिरिक्त 'ब्लौ राइटेर' मण्डल ने ड्रैस्टेन के बड़े कलाकार, बर्लिन के 'नाय जेचेसिग्रोन' कलाकार व पैरिस के कलाकार मातेविच, ब्राक, पिकासो, आर्प व ला फोस्नाय को निमन्त्रित करके एक विशाल प्रदर्शनी का आयोजन किया। कान्डिन्स्की ने 'कला में आत्मिकता'²⁶ नाम से निबन्ध प्रकाशित करके अपने मण्डल के कलात्मक ध्येय का स्पष्टीकरण किया।

'अभिव्यंजनावाद'²⁷ शब्द की व्युत्पत्ति के बारे में कुछ निश्चित कहना कठिन है। हेर्वाट बाल्डेन के प्रयत्नों से बर्लिन में आयोजित प्रदर्शनी में 'अभिव्यंजनावादी' शब्द का विशेष रूप में प्रयोग किया गया व जिन कलाकृतियों में आदर्शवाद, यथार्थवाद व प्रभाववाद के अतिरिक्त आतिकारी तत्त्व दृष्टिगोचर हो रहे थे उन सबको 'अभिव्यंजनावादी' नाम प्रदान किया गया। दुक्शाइम के अनुसार 'अभिव्यंजनावादी' शब्द का प्रयोग प्रथम पौल कासिरेर ने किया। जब उनको बर्लिन में आयोजित 'नाय जेचेसिग्रोन' की प्रदर्शनी में पेश्टाइन के चित्र के सदृश में पूछा गया "क्या यह चित्र प्रभाववादी है?" तब उन्होंने जवाब दिया "नहीं, यह 'अभिव्यंजनावादी' है"। फाव चित्रकारों के समान अभिव्यंजनावादी चित्रकारों का जर्मनी में काफी विरोध हुआ। समीक्षकों ने घोषित किया कि ये चित्रकार फॉव चित्रकारों का अधानुकरण कर रहे हैं व इनमें देशभक्ति की भावना नहीं है। वास्तव में जर्मन अभिव्यंजनावाद व फॉव फाववाद में योरप के भिन्न देशों के कलाकारों के दृष्टिकोणों की एकता पर बल दिया जा रहा था और उसमें ध्येय या विचारों की संकुचितता का या अनुसरण का नाम ही नहीं था। जर्मनी में हो रही अभिव्यंजनावादी क्रांति में हेकेल की कला का रूप फाव था, फाईनिंगर की कला पर धनवाद का प्रभाव था, कान्डिन्स्की की कला वस्तुनिरपेक्षता की ओर अग्रसर थी, बले की कला में वैयक्तिक आंतरिक अनुभूति का दर्शन था व नोल्ड की कला में भावनीकृत उन्मुक्त रंगोक्त था। ब्यूके कलाकारों से ब्लौ राइटेर कलाकार अधिक आतिकारी विचार के थे। पेश्टाइन, कार्ल होफेर व पीला मोडेरसन बेकेर की कला में कुछ बौद्धिक नियमन व रचनाकौशल के तत्त्व थे। किशनेर व शिमट-रोटलुफ पर धनवाद का सीमित प्रभाव था। फ्रांस मार्क, माके व काम्पेन्डोक ने धनवाद से भागे निकलकर कृत्रिम प्रभाव, काल्पनिक अवकाश व विचित्र आकारों की एक निराली वैयक्तिक दुनिया का दर्शन कराया। फ्रांस मार्क की चित्रमृष्टि पूर्ण रूप से काल्पनिक है तो माके की चित्र-मृष्टि वास्तविकता से कुछ सादृश्य रखे हुए है। पैरिस के चित्रकारों में से जेने पिकासो स्पेन से, मोदिल्यानी इटाली से, मागाल मुटिन रशिया से भागे हुए थे उन्नी प्रकार अभिव्यंजनावादी कलाकारों में विदेशों से भागे हुए कलाकार थे। जर्मन

अभिव्यजनावादी कलाकारों का पैरिस के कलाकारों से विचारों का आदानप्रदान होता व एकदूसरे की कलाकृतियों का अध्ययन करके वे उससे लाभ उठाते। सुरीलवाद के मूल रंगों के सिद्धान्तों से वे प्रभावित थे व चित्रकला की सगीत व काव्य से घनिष्ठ समानता के बारे में उनको विश्वास था। वे दोनों में रुचि रखते व उनका अध्ययन करते।

अकनपद्धति की समानता के बावजूद फ्रेंच फाववाद व जर्मन अभिव्यजनावाद में दृष्टिकोणों का मौलिक भेद था; फाववाद में दृश्य रूप पर बल था जबकि अभिव्यजनावाद में कलाकार की विषयवस्तु के प्रति भावनाओं को महत्व था। किन्तु उन्मुक्त अकनपद्धति व भावनीकटता के कारण मनोवैज्ञानिक सामर्थ्य व चित्रकार के व्यक्तित्वदर्शन के विचारों से दोनों समान रूप से प्रभावी है। दोनों ने परम्परागत नियमों को ठुकरा कर सहजप्रवृत्ति द्वारा भावनापूर्ण अंकन व चित्रकार के स्वातन्त्र्य पर बल दिया। ब्लामेंक ने कहा "सहजवृत्ति कला का आधार है" व मोल्डे ने घोषित किया "सहजप्रवृत्ति ज्ञान से दस गुना महत्व रखती है"। सहजप्रवृत्ति से दृश्य ज्ञान को नया अर्थ प्राप्त होता है। वेर्नेर हापटमन ने लिखा है "अब मानव दृश्य ज्ञान को विशेष महत्व नहीं देता; उसके मन पटल पर जो प्रतिमाएँ उभरती हैं उनको महत्व है। निसर्ग एक बहाना मात्र है व अब यह विचार जोर पकड़ रहा है कि निसर्ग को कला से हटाया जा सकता है"। कार्लिन्स्की के विचारों के अनुसार कलाकार को एक ही नियम का बन्धन होता है व वह है 'आंतरिक आवश्यकता'²⁸।

उपरिनिर्दिष्ट विशेषताओं का विचार करने से स्पष्ट है कि असल में 'अभिव्यजनावाद' केवल कलात्मक आन्दोलन नहीं था न उसके पीछे किसी विशिष्ट ध्येय से प्रेरित कलाकारों के सगठन के सामूहिक प्रयत्न थे; बल्कि यह एक रोमांचकारी प्रवृत्ति था जिसका उद्गम कलाकार के अदमनीय व्यक्तित्व व अहंकार होते हैं। अभिव्यजनावादी कला निर्माता का मुख्य उद्देश्य था कलाकार के अहंकार को पूर्ण व उसके आत्मिक खोजकार्य में माधन के रूप में सहकार्य। अभिव्यजनावादी प्रवृत्ति का स्वाभाविक परिणाम तीव्र आंतरिक अनुभूति में होने के कारण अधिकतर अभिव्यजनावादी कलाकार अज्ञाततु के दीर्घत्व से पीड़ित थे। वान गो, किर्णनेर, मुंख, पासॅ व सुटिन विचित्र मानसिक आशकाओं से आजीवन व्यथित रहे; उनमें से चारों ने आत्महत्या के प्रयत्न किये व तीन उसमें सफल हुए। यह प्रवृत्ति अधिकतर योरप के उत्तरी भाग में प्रबल थी। इन चित्रकारों ने सामाजिक या नैतिक दृष्टिकोण से जीवन का विचार नहीं किया, बल्कि उनकी अभिव्यक्ति सम्बन्धी समस्याएँ पूर्णतया वैयक्तिक व भयग्रस्त थीं। अहंभाव से वीरित होने से इन चित्रकारों को आत्मचित्र बनाने का बड़ा शौक था। वान गो, मुंख, किर्णनेर, कोकोश्वा वर्गरेह चित्रकारों के कई आत्मचित्र हैं जिनमें आंतरिक खलबली का तीव्र दर्शन है। ये चित्रकार वैयक्तिक काल्पनिक सृष्टि में मग्न रहते व उनको सर्वत्र दुःख, विषमताएँ,

अन्याय व मृत्यु का साघ्राज्य फैला हुआ दिखाई देता। अतः उनकी मनोवृत्ति में आशंका, विप्लव व निराशा को स्थान मिलकर वे बाह्य सृष्टि को भी उसी दृष्टिकोण से देखते व उनकी कलाकृतियाँ धृग्णा, उपहास व निराशा के भावों से प्रसन्न होती। वे मानवाकृतियों व आसपास के वातावरण को ऐंठनदार विकृत रूप देकर चित्र करते जिससे उनकी अभिव्यक्ति परिणामकारक होती। अब कुछ प्रमुख अभि यन्ना-वादी कलाकारों का वैयक्तिक रूप से विचार करना होगा।

पोला मोडेरसोन बेकर (1876-1907)

पोला मोडेरसोन ने कला की आरम्भिक शिक्षा प्रथम बर्लिन में व उनके पश्चात् बोर्स्वेड में माकेनसेन से प्राप्त की। बोर्स्वेड कलाकारों की कला के समान उनकी कला काव्यमय है। मोडेरसोन का रिल्के व कार्ल हाप्टमन जैसे साहित्यिकों से परिचय था, समकालीन जर्मन आध्यात्मिक विचारों से वे प्रभावित थे व उसका उनकी कला पर स्पष्ट प्रभाव था। उनकी कला में आंतरिक विचार व आत्मिकता है किन्तु निसर्ग के चिन्मय जीवन के प्रति वे अधिक संवेदनाशील थीं। असाधारण भावुकता के कारण उनके चित्र अभिव्यंजनात्मक बने। अपनी दैनन्दिनी में उन्होंने लिखा है "मेरे अंतर्मन में भावनाओं का जो मधुर स्पन्दन चलता है उसको यदि मैं साकार कर सकू तो मुझे कितनी प्रसन्नता होगी"। उनकी निजी कला का यही ध्येय था जिसके कारण उनकी कलाकृतियाँ सादगी लिये हुए किन्तु महान् बन गयी हैं। महान् आदर्शों के सैद्धान्तिक प्रदर्शन से वे प्रसिद्ध रही। सुलभ संकल्पवृत्ति, सरलीकृत आकार व सौम्य मनोहर रंगसंगति उनकी कला की विशेषताएँ हैं; कलात्मक प्रदर्शन का न उनमें प्रयत्न है न उनमें कोई वैचारिक संदेश है। उन्होंने निसर्ग को अपनी भावनाओं के दर्पण में प्रतिमित किया। कुछ समय बाद उन्होंने निसर्ग-चित्रण छोड़ दिया व 1902 में उन्होंने अपनी दैनन्दिनी में लिखा "चित्रकला में निसर्ग को कोई विशेष महत्त्व नहीं है। निसर्ग के साहित्य में प्राप्त जो अनुभव करते हैं उसको वास्तविक अर्थ में चित्रित करना चाहिये। वैयक्तिक अनुभूति को प्रमुख स्थान है उसको रंग व आकारों में सफलता से प्रकृत करने के बाद मैं चित्र में ऐसे तत्वों का अतर्भाव करती हूँ जिससे चित्र अधिक नैसर्गिक दिखाई दे"। उनके इस ध्येय की पूर्ति में बोर्स्वेड का वातावरण सहायक होने की कोई सम्भावना नहीं थी; अतः 1900 में पेरिस जाकर वे कुछ समय तक वहाँ रही। वहाँ होता के प्रकृति-चित्रकार कोते व तिमों एव कृषिजीवन के चित्रकार मिले के चित्र उनकी बहुत पसन्द पाये। 1906 में वे जब फिर पेरिस आयी तब उनको गोर्ख व सेजान के कलासम्बन्धी विचारों की मयुक्तिकता एवं उनकी कलाकृतियों की महानता का ज्ञान हुआ और उनकी निजी कला में अधिक स्वतन्त्रता प्राप्त गयी किन्तु सौन्दर्यात्मक गुणों का विकास करने के पीछे उन्होंने मानवता का त्याग नहीं किया। वान्देमार जार्ज के अनुसार, सेजान व गोर्ख के प्रतिरिक्त पोला की कला पर पश्चिमन सृष्टिचित्रणवादी व भारतीय अजन्ता कला का स्पष्ट प्रभाव है। आधुनिक भारतीय कला में प्रयुक्त

शेरगिल का जो स्थान है वैसे ही स्थान जर्मन अभिव्यंजनावादी कला में पौला का है। दोनों की चित्रकला का तुलनात्मक अध्ययन बोधप्रद है। दोनों की अल्पायु में मृत्यु हुई। पौला के प्रसिद्ध चित्रों में 'राइनेर मारिया रिल्के का व्यक्तिचित्र', 'भारतचित्र' व कृषकों के चित्र हैं। अपनी छोटी सी आयु में उन्होंने जो कुछ चित्र पूर्ण किये उनसे उनके मौलिक कलात्मक व्यक्तित्व का परिचय होता है। उत्तर जर्मनी के चित्रकारों में पौला मोडेरसोन ने सर्वप्रथम व स्वतन्त्र रूप से अभिव्यंजनावादी चित्रण का नया मार्ग अपनाया।

एमिल नोल्डे (1867-1956)

नोल्डे की कला में विद्युद्भ्रम रंगों के भावनोद्दीपन के सामर्थ्य को क्रियान्वित किया है। रंगों के इस सामर्थ्य का साक्षात्कार उनको संदिग्ध मानसिक अवस्था में व क्रमशः हुंम्रा, और इस मानसिक प्रक्रिया में उनको कठिनाइयों व संघर्षों से सामना करना पड़ा। 1898 में उन्होंने हांल्सेल—जो स्वयं विद्युद्भ्रम रंगों व सरलीकृत आकारों के कलात्मक सामर्थ्य के बारे में शोध कर रहे थे—के मार्गदर्शन में कला की शिक्षा प्राप्त की। इस समय उन पर डाखी चित्रकारों का प्रभाव था। 1906 में ब्रूके चित्रकारों ने नोल्डे को निमन्त्रित किया एवं एक साल तक वे उस मण्डल के सदस्य रहे। उनका 1906 में मुंख से व 1911 में एन्सोर से परिचय हुआ किन्तु इन सम्पर्कों के बावजूद उनकी कला का मौलिक व एकांत स्वरूप अबाधित रहा।

भारम्भिक काल में रेम्ब्रांट, गोया व दोमीय, नोल्डे के आदर्श चित्रकार थे। इन चित्रकारों की कला के मनोवैज्ञानिक सामर्थ्य व अभिव्यक्ति से प्रभावित थे। बचपन के चित्रों में भी नोल्डे चित्रविषय की स्वभावविशेषताओं पर बल देकर चित्रण करते। कला की शिक्षा प्राप्त करने के पश्चात् वे सेंट गैल के औद्योगिक डिजाइन विद्यालय में अध्यापक रहे। इस काल में उन्होंने किसानों के कई चित्र बनाये जिनमें सादृश्य के अतिरिक्त किमानो की ऐंठनदार कवड़-खावड़ शरीराकृतियों को अतिशयोक्त प्रतिमानवीय रूप में चित्रित किया है। इन चित्रों को हम व्यंग्यचित्रों में शामिल नहीं कर सकते क्योंकि इनने शारीरिक की अपेक्षा आंतरिक स्वभाव-विशेषताओं की अभिव्यक्ति पर बल दिया है। 1896 में बनाये उनके रेखाचित्रों—'गुफानिवासी स्त्री', 'घासती', 'सामर्थ्य का नकाब'²⁹ वगैरह—में भी शारीरिक की अपेक्षा आंतरिक गुणों का दर्शन अधिक प्रभावपूर्ण है। 1894 में चित्रित किये प्रकृतिदृश्यों में पौराणिक कल्पनावेद है; त्विजलैंड के पहाड़ों को काल्पनिक मानव रूप में चित्रित कर शीपों द्वारा कल्पना को स्पष्ट किया है जैसे कि 'युवती', 'भिन्न', 'जंगली' वगैरह। इन चित्रों में उन्होंने वहाँ के निवासियों की उन पहाड़ों के बारे में प्रचलित कल्पनाओं को साकार किया है।

1900 में जब वे पेरिस गये थे तब माने के रंगारंजन की विद्युद्भ्रम व दोमीय की अभिव्यंजनात्मक शैली से वे प्रभावित हुए। 1906 में संग्राहक घोस्टीस ने नोल्डे को पान गो, गोर्ग्ये, मोने व समबासीन फ्रेंच चित्रकारों की कृतियाँ दिखायीं

प्रेरणा पाकर वे विशुद्ध रंगों में चित्रण करने की दिशा में आत्मविश्वास के साथ अप्रसर हुए और उन्होंने फूलों व बगीचों के बमकीले रंगसंगति के चित्र बनाये जिनमें उनके मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण की झलक भी स्पष्ट रूप से प्रतीत होती है। मुँस, वान गो व एन्मोर की कलाकृतियों में उन्होंने अभिव्यक्ति की समानता को अनुभव किया व उनसे निजी अभिव्यक्ति को मुदद व परिणामकारक बनाने में उनको सहायता मिली। नोल्डे की कला में मानवीय जीवन की आदिम प्रेरणाओं को घामिक निष्ठा के साथ चित्रित किया है; 1909 में लेकर 1911 तक उन्होंने इस दर्शन के जो चित्र बनाये उनमें 'अन्तिम भोजन', 'साक्षात्कार'³⁰ आदि ईसा के जीवन के चित्र प्रसिद्ध हैं। इसके पश्चात् उन्होंने मानव-चित्रण किया जिसमें मानवाकृतियों को उनके स्वाभाविक सहजप्रवृत्तिजन्य ऐन्द्रिय सामर्थ्य के साथ, प्रतीकात्मक रंगों का प्रयोग करके चित्रित किया है; मुक्त तूलिकापचालन व गतिपूर्ण वक्र रेखाओं से ये चित्र सचेत बन गये हैं।

नोल्डे की कला निसर्ग के विरोधी नहीं है किन्तु उसमें निसर्ग के बाह्य रूप का चित्रण नहीं है बल्कि उसकी आंतरिक प्रेरणाओं को कलात्मक अनुभूतियों द्वारा, माध्यम का सचेत प्रयोग करके, समरूप में चित्रित किया है जिससे दर्शक जीवन की आधारभूत प्रेरणाओं के अस्तित्व को स्वयं अनुभव कर लेता है। इस सम्बन्ध में वेनर हापटमन ने लिखा है "नोल्डे के लिये वही सत्य था जो दृश्य वास्तविकता के पीछे छिप कर, उसके द्वारा निजी अस्तित्व का साक्षात्कार कराता है। मस्तिष्क की कल्पना से ही निसर्ग को अर्थ प्राप्त होता है"। नोल्डे की कला में मानवीय आदिम प्रेरणाओं का साकार दर्शन है व इसी कारण वले उनको 'गठाल-सोक का दृश्य'³¹ कहते हैं। नोल्डे वले को 'तारो भरे विश्वमण्डल में उड़ने वाली तितली'³² कहते हैं क्योंकि वले के चित्रों द्वारा दर्शक परीक्ष्य के समान काल्पनिक व स्वर्ग-जल दुनिया में प्रवेश पाते हैं। बाह्य दर्शन में भिन्नता होते हुए नोल्डे व वले दोनों ने मानव के आंतरिक जीवन को ही चित्रित किया है। नोल्डे की कला के विरोध में मातिस की कला की तुलना की जा सकती है जिसमें बाह्य सौन्दर्य व रचना के आंतरिक कोई आंतरिक गुण नहीं है व जो सर्वसाधारण रूप से फ्रेंच कला की विशेषता रही। फ्रेंच व जर्मन कला में यह जो प्रमुख भिन्नता है उसको ध्यान में रख कर हम समझ सकते हैं कि सोएरलाट ने नोल्डे को 'जर्मन राष्ट्रीय कला का प्रणेता'³³ क्यों माना व वेनर हापटमन ने उनकी कला को 'फाववाद की पूर्णरूप से जर्मन आवृत्ति' क्यों माना। 1912 में नोल्डे ने 'पुनरुत्थान', 'सपत्नीक सैनिक' ये चित्र, ईसा के जीवन पर तो वेदी-चित्र व 'साता मारिया इजिप्शियाका' का चित्र³⁴ बनाये। अन्तिम चित्रकारी जीवन में उन्होंने दैरिस, संदन तथा जापान, चीन आदि विदेशों की यात्राएँ की। नात्सी सरकार ने उनकी कला को 'अष्ट कला'³⁵ नाम देकर, उनके 1952 चित्र जन्म किये व उनके चित्रण पर प्रतिबन्ध लगाया। दूसरे विश्वयुद्ध के पश्चात् वे श्लेस्विग-होल्स्टाइन संस्था में अध्यापक नियुक्त किये गये।

ख्रिस्टियन रोलपस (1849-1938)

नोल्डे की कला में काव्य का जो प्रभाव है वह रोलपस की कला में नहीं है क्योंकि रोलपस ने चातावरण की चंचलता की उपेक्षा नहीं की बल्कि प्रभाववादी चित्रकारों के समान इन्द्रधनुषी रगाकन से चित्र क्षेत्र को सचेत बनाया। भावनाओं की अभिव्यक्ति के पीछे वे रगसगति की मोहकता व दृश्य के काव्य को भूल नहीं सके।

तीस साल तक उन्होंने वाइमार में प्रकृति चित्रण किया। 1900 के बाद उनको मोने, सोरा, वान गो व गोर्बे की कलाकृतियों को देखने का मौका मिला। मोने के 'रूमा के गिरजाघरों' की चंचल ध्रुवनपद्धति व वान गो की अभिव्यंजना का उनके सोएस्ट शहर के दृश्यचित्रों पर स्पष्ट प्रभाव है।

एन्स्ट लुडविक किर्शनेर व ब्र्यूके चित्रकार :—

ब्र्यूके कलाकार-मण्डल के संस्थापक थे किर्शनेर, हेकेल व रिमट-रोटलुफ। 1904 में डेन्मार्क के टैक्नीकल विद्यालय के विद्यार्थी होने के कारण उनमें घनिष्ठ मित्रता थी। नीत्से के दर्शन से प्रभावित होकर सामाजिक क्रांति करने के उद्देश्य से उन्होंने चित्रकला को माध्यम के रूप में चुना। वान गो व गोर्बे के समान 'कलाकार धातु-मण्डल' की कल्पना से प्रेरित होकर इन तीनों कलाकारों ने 1905 में 'फ्रीडरिस्टाट क्वार्टर' में मोची की खाली हुई दुकान में जगह लेकर, एक साथ रहकर कलानिर्मिति प्रारम्भ की। इस समय योरप के सभी विचारक्षेत्रों में क्रांति के विचार से प्रेरित नवयुवकों के मण्डलों की प्रस्थापना होकर नवीन विचारों का प्रसार हो रहा था। तीनों कलाकारों में से किर्शनेर सबसे बुद्धिमान, उत्साही व क्रांतिवादी थे। 1904 में किर्शनेर ने नवप्रभाववादियों की प्रदर्शनी देखी व विशुद्ध रंगाकन में प्रयोग करने का निश्चय किया। इसके अतिरिक्त गोथिक कला, मेलेनेशियन भादिवासी कला, क्रानास की कला व मध्ययुगीन जर्मन कला के प्रभाव से उनकी कला में समतल विशुद्ध रंगों व सरलीकृत आकारों ने प्रवेश किया। अब बोधार, वीयार व युगेंटस्टिल का अनुसरण छोड़कर तीनों चित्रकार वान गो के समान बाह्य रेखा से अंकित सरलीकृत आकारों व विशुद्ध रंगों के समतल क्षेत्रों में चित्रण करने लगे। 1907 के करीब ब्र्यूके चित्रकारों की निजी गैलियाँ काफी विकसित हो चुकी थीं एव उसी समय उन पर फाववाद का प्रत्यक्ष प्रभाव पड़ने लगा। तीनों की कलाकृतियों में इतनी समानता आ गयी कि वैयक्तिक सूक्ष्म भेदों से ही उनके उस समय के चित्रों को हम पृथक् रूप से पहचान सकते हैं। किर्शनेर संवेदनाशील व अशांत थे, रिमट-रोटलुफ में जोश व स्पष्टता के गुण थे तो हेकेल में काव्यरसिध्ति थी। 1905 में उन्होंने अपने मण्डल को नाम दिया 'ब्र्यूके' जिसके उद्देश्य का रिमट-रोटलुफ ने स्पष्टीकरण किया "ब्र्यूके का उद्देश्य सभी क्रांतिकारी व प्रशोभक तत्त्वों को आकर्षित करना है"। उन्होंने नोल्डे को निमन्त्रित किया और 1906 में नोल्डे, माक्स पेस्टाइन व कुनो ग्रामिएट मण्डल के सदस्य बन गये। 1908 में फाव चित्रकार वान डोन्नेन व 1910 में छोटी मुएलेर ब्र्यूके के सदस्य बने। ब्र्यूके मण्डल की प्रथम प्रदर्शनी की घोर विपत्ति ने

विशेष ध्यान नहीं दिया किन्तु 1906 में हुई दूसरी प्रदर्शनी की काफी आलोचना हुई।

फाव चित्रकारों के समान ब्रूके चित्रकारों के विषय मुख्यतया वास्तविकता से लिये गये थे जैसे कि विवस्त्र स्त्री, वस्तुसमूह, प्राकृतिक दृश्य आदि। अभिव्यक्तिपूर्ण बनाने के हेतु वे नैसर्गिक आकारों को ँठन देकर अंकित करते एवं प्रेरणा के लिये सहजप्रवृत्ति, आत्मिकता व उन्मुक्त मानसिक अवस्था पर निर्भर रहते। आरम्भिक काल में ँठनदार रेखा से अंकित आकारों व विद्युद्ध रंगों की योजना को अभिव्यक्ति का प्रमुख साधन माना जाता था और उसको परिणामी बनाने के लिये ब्रूके चित्रकारों ने प्रभाववादी अंकनपद्धति का अभिव्यजनावादी दिशा में विकास किया व वैयक्तिक धारणाओं के अनुकूल निजी शैली को सुनिश्चित रूप दिया।

1910 से ब्रूके चित्रकारों में से एक-एक करके कई सदस्य बर्लिन पहुँचे। बर्लिन में पेश्टाइन ने नोल्डे व अन्य तरुण चित्रकारों के सहयोग से 'नाय जेचेसिमोन' मण्डल की प्रस्थापना की जिसका प्रमुख उद्देश्य प्रभाववादी सिद्धान्तों के विरोध में कला के मूलाधार तत्वों व सहजप्रवृत्ति द्वारा कलानिर्मिति करने को प्रोत्साहन देना था। किर्शनेर, हेकेल व शिमट-रोटलुफ 'नाय जेचेसिमोन' में शामिल हुए जहाँ प्रोटो मुएनेर ने उनको डिस्टेंपर का प्रयोग करना सिखाया। किन्तु ब्रूके मण्डल के विद्युद्ध रूप व उद्देश्यों को अस्पष्टता से बचाने के हेतु उन तीनों ने 'नाय जेचेसिमोन' मण्डल का त्याग किया। 1912 में बर्लिन की 'गुलिट वीधिका' में हुई प्रदर्शनी में व कनोन में हुई 'मोडरबुट' प्रदर्शनी में ब्रूके चित्रकारों ने सामूहिक रूप से भाग लिया। अब तक उनके सदस्यों ने वैयक्तिक शैली के विकास की दिशा में काफी प्रगति की थी, उनके रेखांकन अधिक संवेदनाशील, अवकाश अधिक विभक्त व आकार अधिक कोणदार बन गये थे; रंगसंगति में विद्युद्ध रंगों के स्थान पर कुछ हल्के व कुछ गहरे रंगों का मिश्रित प्रयोग शुरू हुआ था व चित्ररचना पर धनवाद का अप्रत्यक्ष प्रभाव भी छा रहा था। इस प्रकार भिन्न तत्वों का प्रवेश होते ही ब्रूके मण्डल के सदस्यों की वैयक्तिक विशेषताएँ स्पष्ट हो गयीं। 1913 में किर्शनेर के पत्रक 'क्रोनिक इंर ब्रूके'³⁸ से अन्य सदस्यों ने असहमति व्यक्त की व मण्डल का विसर्जन हो गया।

ब्रूके मण्डल के निर्देशन का कार्य मुख्य रूप से किर्शनेर ने किया। युगैटिस्ट के आरम्भिक प्रभाव से मुक्त करके उन्होंने ब्रूके मण्डल के कलाकारों को मोर, वान गो, गोर्गों व मुख की कला के महत्त्व को स्पष्ट किया व अन्त में उनकी कला को आदिम कला व गोथिक कला के समान सरलतापूर्वक रूप प्रदान किया। उनका मुख्य लक्ष्य था कला के मूलतत्वों का आविष्कार करके उनके द्वारा कला को व्यक्ति का साधन बनाना। उन्होंने तुरन्त पहचाना कि कला में मानवीय भावनाओं को महत्त्व है, अतः उन्होंने अपनी कला में बाह्य रूप को गौण स्थान दिया त्रिपत्ते उनकी कला को काव्य के समान भावनोद्दीपन का सामर्थ्य प्राप्त हुआ। उन्होंने देना कि अपनी कलात्मक ध्येयसिद्धि के लिये फाव कलाकारों के समान समस्त रंगारंग

एवं स्पष्ट व सरलीकृत वाह्यरेखा का प्रयोग आवश्यक है; अतः उन्होंने उन तत्त्वों का संयोजनपूर्वक अपितु भावनापूर्ण प्रयोग किया। 1907 तक वे फावकला से प्रभावित थे किन्तु उनकी कलाकृतियाँ फावकला के समान केवल वाह्य मोन्दर्य से सीमित नहीं थी बल्कि उनमें मनोवैज्ञानिक सूक्ष्मता का सामर्थ्य भी था; उनमें मानवीय भावनाओं को जागृत करने का एवं दर्शक को आत्मिक अनुभूति प्रदान करने का सामर्थ्य था।

1911 में वे जब बर्लिन गये तब वहाँ के शहरी वातावरण में उनको मानसिक अशांति व गतित्व के तत्त्वों को पीपक विषय मिले। यहाँ के उनके चित्रों में अस्पष्ट व विफल शहरी जीवन व उसकी निरर्थक कृत्रिमता का प्रभावी दर्शन है; इन चित्रों में रास्तों में घूमती हुई प्रदर्शनवृत्ति महिलाओं व शृंगार करती हुई महिलाओं के चित्र प्रसिद्ध हैं। दुर्बल शरीरों को अत्यधिक वस्त्रालंकारों में सजाने की-जीवन की सार्थकता से सम्बन्ध न रखने वाली-महिलाओं की इस प्रदर्शनवृत्ति का किर्शनेर ने परिणामकारक व कटु उपहास किया है; एक तरह से किर्शनेर ने विकृत शहरी जीवन का चित्रकला द्वारा मनोविश्लेषण किया है। मुख, एन्सोर व वान गो के समान किर्शनेर को भी मज्जाततु के दौर्बल्य से पीड़ित होकर 1914 में चिकित्सालय में भरती होना पड़ा।

हेकेल ने आरम्भ में किर्शनेर का अनुयायित्व किया। रंग व रेखा के स्वाभाविक गुणों का विकास करने के फाव सिद्धान्तों का उन पर प्रभाव था, किन्तु स्वाभाविक समयशीलवृत्ति के कारण फाव उन्मुक्तता को उनकी कला में सीमित म्यान था। उनकी सबसे जोशपूर्ण कृतियों में भी विचारनिष्ठ समय का प्रभाव है। उनकी कृतियों में नाटकीय आत्मप्रदर्शन नहीं है। 1914 के पश्चात् वे पूर्व एशियाई कला के समान प्रसन्न व कुछ नियंत्रणपूर्ण चित्रण करने लगे। उन्होंने हलकी बाह्य रेखा से अंकित व हलकी रंगसंगति में कई प्रकृति-चित्र बनाये।

ग्र्यूके चित्रकारों में मे कार्ल श्विगट-रोटलुफ बौद्धिकता से घृणा करते एवं सब से आवेशपूर्ण चित्रण करते। उन्होंने 1906 में नोल्डे के साथ व 1907 में हेकेल के साथ चित्रण क्रिया और उन दोनों ने विशुद्ध रंगों के समतल प्रयोग में प्रभाववादी अकनपद्धति को नयी दिशा में किस प्रकार मोड़ दिया यह देखा। नयी कला के अध्ययन से उन्होंने आकारों को सरलता व आदिम सामर्थ्य प्रदान किये। प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् उन्होंने अपनी रंगसंगति को अधिक सौम्य बनाया व आकारों की कठोरता को कम किया।

माक्स पेस्टाइन (1881-1955) की शैली आलंकारिक थी व उसमें किर्शनेर की भावुकता व बुद्धि का प्रभाव नहीं था। सुदूर के वन्य प्रदेशों के प्राकृतिक दृश्यों को उन्होंने आलंकारिक ढंग से चित्रित किया। 1914 में उन्होंने पालाऊ द्वीपों की यात्रा की थी।

ब्र्यूके चित्रकारों में से, ओटो मुफ्लेर की शैली स्पष्ट रूप से वैयक्तिक है। उनके पिता के खानदान में अच्छे विद्वान् व धार्मिक पुरुषों ने जन्म लिया था किन्तु उनकी माता एक घुमकड़ जाति की लड़की थी। मुफ्लेर स्वयं शरीर से दुर्बल थे व अदृश्य शक्तियों व जादूटोना का विश्वास करते थे। मुफ्लेर को कलासृष्टि सोम्य व प्रशान्त सौन्दर्य से ओत-प्रोत है; उसमें वनों, तालाब के किनारों पर मानवाङ्गियों, भोंपड़ियों व विचित्र स्त्रियों का चित्रण है जिनके द्वारा हम किसी भनोली रात्मनिक पौराणिक दुनिया में प्रवेश पाते हैं। उनकी कला पर 1896 में हेरिंग प्रकादेमी में किये अध्यक्षता, युगेंटस्टिन शैली व बॉकलिन के प्रभाव थे। 1910 तक उनकी कलाशैली का पूर्ण विकास हो चुका था व अभिव्यंजनावादी बनक हो चुका था। उसमें शास्त्रीयतावादी कला के आकारों की नियमबद्धता थी। 1919 से वे ब्रेस्लौ की प्रकादेमी में अध्यापक थे। उनकी आयु की उत्तरकालीन कृतियां दुःख व निराशा से भरी हुई हैं और सही अर्थ में अभिव्यंजनावादी बन गई हैं। 1930 में उनकी मृत्यु हुई।

प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् ब्र्यूके एवं अन्य अभिव्यंजनावादी चित्रकारों के दृष्टिकोण में परिवर्तन आ गया व उनकी अभिव्यक्ति को नया रूप प्राप्त हुआ। हेकेल व शिमट-रोटलुफ ने अपनी शैलियों को अधिक सुमूर्त बनाया; हेकेल ने धार्मिक अभिव्यक्ति के साथ यथार्थ सौन्दर्य की ओर ध्यान दिया व शिमट-रोटलुफ भी प्राकृतिक सौन्दर्य से आकर्षित हुए। संग्रहालय से मुक्त होने के बाद किर्नर स्विट्जरलैंड के पहाड़ी भोंपड़ों में रहने लगे। पहले की निराशा का स्थान प्राकृतिक सौन्दर्य से मुग्ध आशावादी नवजीवन ने ले लिया एवं उन्होंने वहाँ के पहाड़ी दृश्यों, किसानों व प्राकृतिक सौन्दर्य का प्रसन्नतापूर्ण चित्रण किया। उन्होंने लिखा है "हर-लीकृत विशाल आकारों व स्पष्ट रंगों से मेरी भावनाओं व अनुभूतियों को व्यक्त करना मेरा धारम्भ से ही ध्येय रहा व अभी मेरा यही ध्येय है। मैं जीवन की सम्पन्नता व आनन्द, मानवीय प्रेम व द्वेष दोनों को चित्रित करना चाहता हूँ"। 1921 से 1925 तक का काल किर्नर की कला में मजबूतपूर्ण रहा; प्रकृति के सम्पर्क में उन्होंने प्राकृतिक दृश्यों व सीधेसादे कृपक जीवन के कई चित्र बनाये। मानसिक स्वास्थ्य का लाभ होने से उनके रंगों में सौम्यता व चित्रातर्गत बाजारण में प्रसन्नता आ गयी व सुस्थापित ध्वकाश के अतर्गत नैसर्गिक वस्तुओं के मूल आकारों व स्वाभाविक सौन्दर्य प्रकट हो गया। कुछ साल बाद मजबूतनु-दौबल्य के आक्रमण के चिह्न पुनश्च दिखायी देने लगे। जर्मनी में तानाशाही सरकार ने अत्याचार शुरू किये व उनकी कला का उपहास किया। परिणामस्वरूप निराशा हो कर उन्होंने 1938 में आत्महत्या की। बाह्य सादृश्य के अतर्गत लिखे हुए मूल आकारों के सौन्दर्य का परिणामकारक दर्शन किर्नर की बना की महानता है।

'ब्लू राइटर' मंडल व उनके सदस्य चित्रकार :

1909 में कान्डिन्स्की ने म्यूनिख में एक नवकलाकार-मंडल³⁹ की स्थापना की व उसके उद्देश्यों को निश्चित रूप दे कर जर्मन कलाक्षेत्र में नवीन विचार-प्रवाहों को जन्म दिया। किन्तु इस मंडल के सदस्यों की वैयक्तिक विचारधाराओं तथा उनकी शैलियों में आपस में भिन्नताएँ थीं और बहुत से सदस्य कान्डिन्स्की के मौलिक विचारों को समझ नहीं पाये। 1910 में फ्रान्स मार्क, मार्के व बले मंडल में सम्मिलित हुए किन्तु यालेन्स्की के साथ, उसी मंडल के अंतर्गत, उनका एक नया गुट बन गया। ये सभी सदस्य स्वतंत्र व्यक्तित्व लिये हुए प्रतिभासपन्न चित्रकार थे एवं आपस में चर्चा कर के निजी धारणाओं को अंतिम रूप देना चाहते थे।

1910 में कान्डिन्स्की ने अपने विचारों को शाब्दिक रूप देना शुरू किया। 1912 में उनकी प्रसिद्ध पुस्तक 'कला में आत्मिकता' प्रकाशित हुई। कान्डिन्स्की समकालीन विचार क्षेत्र में बढ़ते हुए भौतिकवाद के प्रभुत्व से सामना कर के कला को भौतिकवाद से मुक्त करना चाहते। मातित ने रंगों को वस्तुसादृश्य के दासत्व से मुक्त किया था और पिकासो ने आकारों को नैसर्गिक रूप व बंधन से मुक्त किया था; कान्डिन्स्की को इसमें कला के उज्ज्वल अभिव्यंजक के विह्वल प्रतीत हुए एवं उन्होंने लिखा "ये ऐसे विह्वल हैं जो कला की महानता को और सकत कर रहे हैं" और उन्होंने निर्णय दिया "रंगों व आकारों की मुसगति का एक ही आधार हो सकता है—मानव की आत्मा से उद्देश्यपूर्ण संपर्क; विशुद्ध रंगों व आकारों के अभिव्यक्ति-पूर्ण नादनिनाद से चित्रकार को वस्तु के आंतरिक सगीत को व उससे मानव की आत्मा में निर्मित भावतरंगों को साकार करने का साधन प्राप्त होता है। सगीत के समान,—बाह्य नैसर्गिक रूप—सादृश्य के बंधन से पूर्ण मुक्त कर के—रेखा व रंगों जैसे कला के मूलतत्वों द्वारा आत्मिक अनुभूति को विशुद्ध रूप में चित्रित किया जा सकता है। कलाकार के लिये एक ही विचार महत्त्व रखता है— वह है आंतरिक आवश्यकता।" 1910 में कान्डिन्स्की ने अपना पहला वस्तुनिरपेक्ष चित्र बनाया। 1912 तक उन्होंने रंगों की दुनिया में मग्न होकर उसमें उनको जो विश्वमंडलीय आकार दिखायी दिये उनको व अपनी कल्पना—मृष्टि को पट पर उतारा।

अब मंडल के सदस्यों ने कला के विषयक्षेत्र से दृश्य वास्तविक मृष्टि को हटा दिया और आत्मिक आकांक्षाओं की पूर्ति के ध्येय से प्रेरित होकर चित्रण शुरू किया जिसमें उनकी कला को नया धार्मिक रूप प्राप्त हुआ। किन्तु यह धार्मिक दृष्टि किसी विशिष्ट सांप्रदायिक धर्म से सलग्न नहीं थी; उनका दृष्टिकोण व्यापक था व उसकी एक ही श्रद्धा थी— विशाल आत्मिक जीवन की महानता। थियोडोरी, ग्लावाट्स्की, श्टाइनेर व पोर्वात्य धर्मग्रन्थों का अध्ययन शुरू हुआ, जिसके उद्देश्य के बारे में फ्रान्स मार्क ने लिखा है "हमारा ध्येय था हमारे समय के अनुकूल प्रतीकों का निर्माण, जिनसे अभिव्यंजक के आत्मिक धर्म की बेदी को सजाया

जा सके"। फ्रान्स मार्क बायबल के आधुनिक दर्शन के चित्र बनाने का विचार कर रहे थे; कान्डिन्स्की ने ईसा के जीवन की 'अंतिम भोजन' घटना को चित्रित किया व कुछ चित्रों में देवदूतों की आकृतियों का समावेश किया।

1911 की नव-कलाकार मंडल की तृतीय प्रदर्शनी में कान्डिन्स्की के चित्र 'अंतिम भोजन' पर मतभेद हुए व कान्डिन्स्की, मार्क, कुबिन व गाब्रिएल मुंटेर मंडल से पृथक् हो गये। उसी साल उन कलाकारों ने उसी कलावीथिका इलाके में अपनी प्रदर्शनी का आयोजन किया व इस प्रकार 'ब्लौ राइटेर' मंडली की प्रस्थापना हुई। प्रदर्शनी में फ्रान्स मार्क, माके, मुंटेर, काम्पेन्डोक आदि समान विचारों के चित्रकारों के अतिरिक्त, फ्रान्स के चित्रकार राँबर देलोने व भारी रूसी के चित्र भी प्रदर्शित हुए थे जिनका, कान्डिन्स्की के विचारानुसार, आधुनिक कला के महान् प्रणेताओं में स्थान था। 'ब्लौ राइटेर' ने एक आधिकारिक कला की प्रदर्शनी का आयोजन किया जिसमें फ्रेंच घनवादी कलाकारों, प्र्यूके कलाकारों व रशियन आधुनिक कलाकारों की कृतियाँ रखी गयीं। 1912 में चित्रप्रदर्शनी का आयोजन होकर वह जर्मनी के भिन्न शहरों में दिखायी गयी।

'ब्लौ राइटेर' कोई सुगठित संस्था नहीं थी। वह केवल समान विचारों के कलाकारों का आतुमंडल था जिसमें कान्डिन्स्की, मार्क, माके व यालेन्स्की प्रमुख थे। 'ब्लौ राइटेर' (नीला घुड़सवार) कान्डिन्स्की के एक चित्र का शीर्षक था व उसी नाम से मार्क व कान्डिन्स्की ने एक वार्षिक पत्रिका प्रकाशित की थी जिसमें आधुनिक कलाविषयक विचारों को प्रदर्शित किया था। उस पत्रिका में माके, बुल्गुं व शोनबर्ग के लेख थे। मार्क ने जर्मन कलाक्षेत्र में हुए प्र्यूके, नाव जेचेसिमोन आदि प्रयत्नों की समीक्षा करके निर्णय दिया कि घन कलाकारों में विचार-परिवर्तन आवश्यक है; केवल संकनपद्धति में नवीन प्रयोग करने से विशाल नहीं होगा। कुछ लेखों में रशियन आधुनिक कला, घनवाद व देलोने की चित्रण-पद्धति का विवरण था। कान्डिन्स्की ने अपने 'आंतरिक आवश्यकता' के मिडाल के आधार पर घोषित किया "अविध्य की कला घनिष्ठ यथायंवाद वस्तुनिरोपण व घनिष्ठ यथायंवाद के बीच दोलायमान रहेगी" 40। घनिष्ठ यथायंवाद के उदाहरण के रूप में उन्होंने भारी रूसी की कला का प्रमाण दिया।

'ब्लौ राइटेर' कलाकार समान विचारों से एकत्रित हुए थे व जहाँ विचारों में एकनिष्ठ रह कर उन्होंने कला का विकास किया व जहाँ से प्रेरण कलाकार की ऐसी मौलिक विशेषता थी उस विचारों से उनमें से प्रेरण की पूर्ण रूप से

फ्रान्स मार्क (1880-1916)

फ्रान्स मार्क की कला समग्र चराचर सृष्टि में गूढ़ आत्माओं का दर्शन कराती है। सभी वस्तुओं, प्राणियों व वनस्पतियों में मार्क ने उनके अस्तित्व को अनुभव किया व घासिक निष्ठा से उस अनुभूति को चित्रित किया। विद्यार्थी अवस्था में ही वेदान्ती बनने की वे महत्वाकांक्षा रखते थे। 1900 से वे म्यूनिख अकादेमी के विद्यार्थी थे किन्तु वहाँ के नसर्गिकतावादी अध्ययन से वे असंतुष्ट थे। 1903 में जब उन्होंने पेरिस की यात्राएँ की तब उनको प्रभाववाद व नावि कला का ज्ञान हुआ। 1903 अनाबदी के अतकालीन व्याकुल सामाजिक मनोविज्ञान के वे शिकार थे और उस असह्य मानसिक तनाव से छुटकारा पाने के लिये उन्होंने कला का सहारा लिया। उन्होंने एक पत्र में लिखा था "मैं चाहता हूँ कि चित्रकला मुझे मेरी भातकित अवस्था से मुक्त करे"। 1907 में वे फिर पेरिस गये जहाँ वान गो के चित्रों के अध्ययन से वे मार्गदर्शन चाहते थे। उसी साल उन्होंने कला की परिभाषा की "कला मैं अपने स्वप्नों की अभिव्यक्ति के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं है"। चराचरसृष्टि की एकता व प्रेम मार्क का स्वप्न था व उसी को उन्होंने कला द्वारा साकार किया। मार्क के चित्रों में ऐसे चित्र बहुसंख्य हैं जिनमें प्राणिमात्र, वनस्पति सृष्टि में एकरूप होकर अपना स्वतन्त्र अस्तित्व खो बैठे हैं। मूक प्राणियों व वनस्पतियों के एकात्म व लयबद्ध जीवन का सहानुभूतिपूर्ण दर्शन मार्क की कला का मूलधार था और उसको वे 'कला का सजीवीकरण'⁴¹ कहते।

1910 में उनका अगुस्ट माके से परिचय हुआ। गोर्न व मातिस की कला के परिशीलन से माके को विद्युद् रंगों के सामर्थ्य का ज्ञान हुआ एव उन्होंने मार्क को उससे पत्रगत कराया व मार्क विद्युद् रंगों के प्रतीकात्मक प्रयोग करने लगे। उसी साल उनकी कान्डिन्स्की से मित्रता हुई। 1911 में मार्क ने प्राकृतिक सौंदर्य को पृष्ठभूमि पर जानवरों के चित्रों की मालिका बनायी जिसमें वे 'लाल घोड़े' चित्र बहुत ही प्रसिद्ध है। उन्होंने प्रकृति व जानवरों को प्रतीकात्मक रंगों में अंकित किया व उनमें आत्मिक सामर्थ्य प्रदान करने के उद्देश्य से उनके आकारों का घनवादी पद्धति से सरलीकरण किया; इस पद्धति को वे 'घातकिक गूढ़ रचना'⁴² कहते। घातकिक जीवन पर निष्ठा होने के कारण मार्क घनवाद के रचनात्मक सौंदर्य के ध्येय के आगे देलोनो के सुरीलवाद की ओर बढ़े। उन्होंने कलाकार के कर्तव्य के बारे में लिखा है "..... जिन नियमों का पूरे संसार पर अधिष्ठान है उन नियमों की सृज, व्यक्तित्व के ऊपर उठकर आध्यात्मिक क्षेत्र में प्रवेश"। 1912 में वे देलोनो से मिलने पेरिस गये व दोनों घनिष्ठ मित्र हुए। उसी साल उन्होंने म्यूनिख में हुई भविष्यवादी कला की प्रदर्शनी को देखकर घनवादी चित्रण से गतिवत् के परिणाम को अंकित करने की पद्धति को सीखा। इस प्रकार फाबवाद, घनवाद, भविष्यवाद व कान्डिन्स्की मार्क की कला के विकास में महापुरु हुए। 1912-13 में बनाये उनके चित्र 'नीचे घोड़ों का मोनार', 'जानवरों के भविष्य',

'जंगल में हिरन'⁵² उनकी पूर्ण विकसित शैली के सुन्दर उदाहरण है एवं उनके स्फटिकीय पारदर्शकता लिये हुए वातावरण के अन्तर्गत जानवरो व वनस्पतियों के एकात्मक रूप को चित्रित किया है। कला के ध्येय के सदर्थ में उन्होंने लिखा है " " " "अविनाशी आत्मा की प्राप्ति के लिये तडप, अशाश्वत ऐंद्रिय जीवन से मुक्ति-इसी मानसिक अवस्था में कला का जन्म होता है" ।

कान्डिन्स्की से प्रोत्साहन पाकर मार्क ने 1913 में वस्तुनिरपेक्षता की ओर कदम उठाया किन्तु उनके वस्तुनिरपेक्ष चित्रों में भी सृष्टि का अप्रत्यक्ष प्रभाव है व चराचर की एकात्मता की प्रतीति है। 1916 में द्वितीय विश्वयुद्ध के रणक्षेत्र पर उनकी अकाल मृत्यु हुई।

औगुस्ट माके (1887-1914):—

फ्रान्स मार्क के समान, माके की कला कान्डिन्स्की के मार्गदर्शन में व घनवाद, भविष्यवाद व देलोनो के सुरीलवाद के अध्ययन के साथ विकसित हुई; किन्तु मार्क से माके की रचि भिन्न थी और वे वास्तविक सृष्टि के बाह्य सौंदर्य से लुब्ध थे।

माके का आरंभिक अध्ययन 1904-1906 तक ड्यूसेलडाफे अकादेमी में व 1907 में कोरिट के मार्गदर्शन में बर्लिन में हुआ। उसके पश्चात् उन्होंने पेरिस की यात्राएँ की जिससे मातिस व गोग्वे की कला से परिचित होकर उनको विगुड रंगों के सामर्थ्य का ज्ञान हुआ। किन्तु 'ब्लो राइटर' कलाकारों से सम्पर्क होने के बाद ही वे अपनी भावनाओं को समुचित रूप में साकार करने में सफल हुए। मार्क व कान्डिन्स्की के समान वे भावनाबिषण नहीं थे। मार्क से उनकी इतनी ही समानता थी कि वे दृश्य सौंदर्य के काव्य से मोहित थे। 1912 में वे पेरिस में देलोनो से मिले व उनको दृश्य सौंदर्य को विगुड रंगों व घनवादी रचना द्वारा चित्रित करने का साधन प्राप्त हुआ।

भविष्यवादी चित्रकारों के समान, माके समय व स्थान की दृष्टि से भिन्न दृश्यों को एक ही चित्र में समाविष्ट करते, व इटालियन भविष्यवादी चित्रकारों के समान उन्होंने रास्तों के चित्र पर्याप्त मात्रा में चित्रित किये जिनमें दूकानों की दर्शन-खिडकियों के सामने निरीक्षण करती हुई मुवतियों के चित्र हैं।

बाह्य प्रभावों के बावजूद, माके की कला में मौलिक गुण हैं और उनके चित्र उनकी प्रसाधारण काव्यमय वृत्ति एवं विगुड रंगों व सरल आकारों के एतद सौंदर्य के प्रति उत्कट संवेदना-शीलत्व व स्वतंत्र व्यक्तित्व के साक्ष्य हैं। 1914 में उन्होंने पोल बने के साथ ट्यूनिशिया की यात्रा की। अफ्रीका के अप्रकीर्ण रंगों व प्रखर प्रकाशयुक्त वातावरण से प्रभावित होकर उन्होंने वहाँ के कई रचनात्मक व प्रकृति-चित्र बनाये जिनमें हमको सुखपूर्ण प्रसन्न मानवीय जीवन व काव्यमय प्राप्ति का दर्शन होता है। प्रथम विश्वयुद्ध में इस महान् कलाकार की मृत्यु में दुःख

आलेक्सेय फॉन यालेन्स्की

युवावस्था के आरम्भ में यालेन्स्की रशियन सेना में अधिकारी थे। वे फुरसत में चित्रण करते व चित्रकार रेपिन के विद्यालय में चित्रकला का अध्ययन करने जाते। 1896 में जब वे म्यूनिख गये थे उनकी कान्डिन्स्की से मित्रता हुई। पेरिस की यात्राओं में वे सेजान व वान गो से मिले किन्तु मातिस ने उनको सबसे अधिक प्रभावित किया। मातिस के विस्तृत क्षेत्रों व विगुद्ध समतल रंगों के अभिव्यक्ति के सामर्थ्य को देखकर उन्होंने उन कलातत्वों को साधन के रूप में अपनाया व वस्तुचित्र, प्रकृतिचित्र व व्यक्तिचित्र बनाये। विगुद्ध चमकीले रंगों के प्रयोग व स्पष्ट बाह्य-रेखा से उनकी कला दृश्य प्रभाव में व गूढवादी दृष्टिकोण से लोक-कला के सदृश बन गयी। 1905 में वे पो आवा के चित्रकारों से परिचित हुए व उन्होंने ब्रितीनी में चित्रण किया। उनके कहे अनुसार उसी समय से वे सतोषजनक चित्रण करने लगे—“तब से मैं जिसको अनुभव कर रहा था मैं जिसको मैं केवल आँखों से देख रहा था—उसको चित्रित करने में सफल हो गया”। मातिस की अकनपद्धति एवं गोंग्वे के सिद्धान्तों से सहायता लेकर उन्होंने अपनी कला को विगुद्ध रूप प्रदान किया। कान्डिन्स्की के मार्गदर्शन से उन्होंने काफी लाभ उठाया किन्तु उन्होंने कान्डिन्स्की के समान, पूर्णरूप से वस्तुनिरपेक्ष चित्रण कभी नहीं किया। व्यक्ति, वस्तु एवं प्राकृतिक दृश्य उनके चित्रविषय थे, व चमकीले रंग व स्पष्ट बाह्य-रेखा उनके साधन थे।

1917 से उन्होंने चित्रविषय के रूप में मानवशीर्ष को चुना और अपनी सबसे परिणामकारक कृतियों को रचा। ये मानवशीर्ष व्यक्तिचित्र नहीं है बल्कि काल्पनिक, आत्मिक अनुभूति से भावदर्शी व रचनावादी पद्धति से अंकित किये मानव-शीर्ष हैं व उनके पीछे गहरी धार्मिक निष्ठा सज्जनशील है। ये चित्र रशियन प्रतिमा-चित्रों के समान पवित्र व उदात्त दर्शन से भ्रोतप्रोत है। यालेन्स्की ने इन चित्रों द्वारा सिद्ध किया कि धार्मिक अकनपद्धतियों व आकार कल्पनाओं की सहायता से धार्मिक अनुभूतियों को प्रभावी रूप में चित्रित किया जा सकता है। कान्डिन्स्की के फाइनिगेर के साथ उन्होंने ‘चार नीले’⁶⁵ मंडल की प्रस्थापना की व 1924 से 192 तक चिंतनशील कलानिर्मित की।

पोल क्ले (1879-1940)

1911 में पोल क्ले ‘ब्लू राइटर’ मंडल में सम्मिलित हुए। उमसे पहले भी क्ले ने चित्रकला को संगीत के समान विगुद्ध रूप देने की आवश्यकता को पहचाना था किन्तु कान्डिन्स्की के विचारों से परिचय होते ही उन्होंने देखा कि कान्डिन्स्की के मार्गदर्शन निजी कला के विकास में बहुत सहायक हो सकते हैं। विगुद्ध रंगों व स्पष्ट रेखाओं से काल्पनिक मृष्टि का निर्माण करने की कला का ध्येय था व उमकी सफलता के लिये उन्होंने वास्तविकता के बाह्य गौरवों की उपेक्षा की व उमके पीछे छिपी हुई अंतःमृष्टि का—जो फ्राइड के ... से भी घटन साथ की

आविष्कार किया। क्ले को सत्य का दर्शन अतमंत में हुआ। 1909 में उन्होंने लिखा था "... सृष्टि के प्रत्यक्ष निरीक्षण से चित्रकार की रंगों के प्रति भावना व प्रतिक्रिया अधिक महत्व रखती है"।

क्ले का जन्म 1879 में बर्न में हुआ। उनके पिता जर्मन संगीतकार थे व माता ने फ्रांस में संगीत का अध्ययन किया था। इस प्रकार जर्मन व फ्रेंच दोनों संस्कृतियों का क्ले पर प्रभाव था व संगीतमय वातावरण में उनका बचपन बीता। वे स्वयं उत्कृष्ट वायोलिन-बादक थे एवं संगीत का उनकी कला के विकास की दिशा पर बड़ा प्रभाव पड़ा। बचपन में ही उनकी चित्रकला, संगीत व वाद्य में रुचि थी। 1898 में वे म्यूनिख गये, जिन समय वहा युगेंटस्टिल व नैमिगकतावाद का जोर था। 1602 से 1906 तक वे बर्न में रहे। इस काल में उन्होंने एविंग द्वारा अनोखी प्रतिमानुष आकृतियों को चित्रित करके मनोऽज्ञानिक चित्रण को आरम्भ किया। होडलर, रेदों, गोया व ब्लेक के चित्रों को देखकर उनको विश्वास हुआ कि आंतरिक सृष्टि को प्रभावी ढंग से साकार करने का चित्रकला एक उत्कृष्ट माध्यम हो सकती है। 1900 में वे फिर म्यूनिख गये जहाँ उन्होंने एन्सोर की आकृतियाँ देखी व उनका यह विश्वास दृढ़ हो गया। 1908 में ही उनको वान गो के चित्र देखने का मौका मिला व विशुद्ध रंगों से युक्त निर्भीक तून्डिका संचालन के अभिव्यक्ति के सामर्थ्य को उनको प्रतीति हो गया। 1909 में देवे मेजान के चित्रों से भी उन्होंने रंगों के अपार सामर्थ्य को अनुभव किया। किन्तु 1911-12 में कान्डिन्स्की, मार्क व देलोनो से हुए सार्क से ही उनकी कला के विकास को स्वतन्त्र व सुनिर्णित दिशा प्राप्त हुई। कान्डिन्स्की ने उनको रंगों के मौलिक सौन्दर्य से परिचित कराया व मार्क ने अतःसृष्टि के सत्य एकात्म स्वरूप के विचार को चेतना देकर, उनके कलात्मक ध्येय को सुदृढ़ कराया।

आरम्भिक काल में अभिव्यक्ति को प्रभावी बनाने के हेतु क्ले रसाक्त पर प्रनिवार्य रूप से बल देते परन्तु धीरे-धीरे उनको ज्ञात हुआ कि रंगों का प्रयोग भी अपने इम लक्ष्य की पूर्ति में सहायक हो सकता है; अब क्ले ने रंगों का आकृतिक ढांचे के अन्तर्गत प्रयोग शुरू किया। रंगों के सामर्थ्य को पहचानने में कान्डिन्स्की के मार्गदर्शन के अतिरिक्त, देलोनो के सुरीलवाद के अध्ययन से बने की बहुत सारा हुआ; यह अध्ययन उन्होंने 1912 में पेरिस जाकर देलोनो के कार्यकक्ष में किया।

1901 में क्ले ने इटाली की यात्रा की। आरम्भ से ही क्ले कला में नियम-बद्धता व परम्परा के विरोधी थे व स्वतन्त्र रूप से पूर्ण व्यक्तिगत बल्यता से अतः सृष्टि को चित्रित करने की आकांक्षा रखते। उनका पक्का विश्वास था कि कला के मूल स्रोतों का उद्गम जीवन की गहरी अनुभूतियों में ही है। 1903 में उन्होंने अपनी दैनन्दिनी में लिखा "सर्जनशील अभिव्यक्ति की प्रमुख शक्ति यह है कि कलाकार को जीवन का पूर्ण ज्ञान हा गया हो। ... चित्रण में महान् विचारों का होना विशेष महत्व नहीं रखता, बल्कि गहरी अनुभूति को ही महत्व है।"

इन्द्रियों को सचेत रखना चाहिये जिससे जीवन के विरोधी तत्वों का सम्पूर्ण ज्ञान हो जाये; उस ज्ञान को आत्मसात् करने के लिए उसका चरम सीमा तक अनुसरण करना चाहिये।.....ज्ञान का विकास स्वाभाविक ढंग से होना चाहिये; उसको सूत्रों में नहीं बांधा जा सकता। .. मैं बच्चे के समान अनभिज्ञ होना चाहता हूँ....तब मैं अकनपद्धति के बारे में कुछ विचार किये बिना कुछ बन सकूंगा....कुछ छोटीसी कृति, जल्द व सक्षेप में"। इस उद्धरण से स्पष्ट है कि बले नियमों व सूत्रों से घृणा करने व पूर्ण रूप से सहजज्ञान से अतर्कन की प्रेरणाओं द्वारा चित्रण करना चाहते। उनकी निष्ठा थी कि पूर्ण सत्य या 'सत्य सत्य'⁴⁶ अतःदृष्टि में ही छिपा रहना है।

1902 से 1906 तक वे म्यूनिख में रहे और इस काल में उन्होंने ग्राफिक कृतियाँ बनायीं जिनमें व्यंग्योक्ति व उपहास के भावों को जागृत करके निराशा पर भावरण डालने के प्रयत्न किये हैं। अकनपद्धति के विचार से ये कृतियाँ प्रभुत्वपूर्ण हैं। उन्होंने कलाविद्यालयीन नैसर्गिकतावादी ढंग से भी कुछ व्यक्तिचित्र बनाये। हॉफमन, पो, गोगोल व बोदेलेर जैसे लेखकों के साहित्य के अध्ययन से एव गोया, ब्लेक, रेदों, कुबिन व एन्सोर जैसे चित्रकारों की कलाकृतियों के परिशीलन से इस काल में बले ने अपनी कला की नींव मजबूत की। म्यूनिख में वान गो, सेजान, मातिस, पिकामो व मुंख की प्रदर्शनियों को देख कर बले को रंगों के स्वाभाविक प्रभाव व भावतोद्दीपन के सामर्थ्य की प्रतीति हो गयी किन्तु 1912 तक उनकी कृतियों में रंगों को विशेष स्थान नहीं था और तब तक उन्होंने अपनी अधिकतर कृतियाँ काले व श्वेत प्रभाव में ही चित्रित कीं। 1912 में वे दूसरी बार पेरिस गये जहाँ उनको सेजान, मातिस व घनवादी चित्रकारों की कृतियाँ देखने का मौका मिला व तब रंगों के काव्य को वे पूर्ण रूप से समझ गये। उसी साल उन्होंने 'ब्लो राइटर' की प्रथम प्रदर्शनी में भाग लिया। 'ब्लो राइटर' व कान्डिन्स्की के मार्गदर्शन से उनकी कला को नयी चेतना मिली किन्तु वस्तुनिरपेक्ष सौन्दर्य उनकी कला का ध्येय कभी नहीं हुआ। 1914 में उन्होंने मांके के साथ ट्यूनिशिया की यात्राएँ की। यहाँ उन्होंने जलरंगों में दृश्य-चित्र बनाये जिनमें कल्पनाशक्ति का मुक्त संचार है, व संयोजन व भाकारों पर घनवाद का प्रभाव है। इन चित्रों के माध्य बले की कला में रंगों ने प्रवेश किया; उन्होंने अपने यात्रावर्णन में लिखा है "रंगों ने मुझे बन्दी किया है; मैं रंगों के साथ एकरूप हो गया हूँ"। उत्तरी-अफ्रीका की इस यात्रा से रंगों के प्रति उनका आकर्षण बढ़ कर उनकी कल्पनाशक्ति को एक नया माध्यम प्राप्त हुआ एव उन्होंने पहली बार चमकीले जलरंगों में काल्पनिक रोमांचकारी दृश्यचित्र बनाये जिनमें परीकथाओं या अरेबियन नाइट्स के समान अद्भुत वातावरण का प्रभाव है।

बले एक ऐसे चित्रकार थे जो दृश्य, श्रव्य या ऐन्द्रिय ज्ञान को अपनी कल्पनाशक्ति द्वारा रूपांतरित करते, जो उनके विचारों से अन्तिम सत्य का साक्षात्कार करने का एकमेव मार्ग था। इसके बारे में उन्होंने लिखा है "निसर्ग के गर्भ में-वहाँ सृष्टि

का आदिम साम्राज्य फैला हुआ है—विश्व की कुंजी सुरक्षित है; किन्तु वहाँ हर कोई पहुँच नहीं सकता। हर आदमी को अपने दिल की आवाज सुननी होगी। अपना घटकता हुआ दिल आदिम के मूल स्रोत का अतर्भेद करना चाहता है। इस क्रिया को हम स्वप्न, कल्पना या मायाभ्रम कुछ भी समझे; उसका तभी महत्त्व है जब वह उचित लचीले माध्यम के जरिये साकार होता है”। इस विधान से स्पष्ट है कि बने सचेतन व अचेतन को समान महत्त्व देते थे।

बले ने चमकीले रंगों की सुसंगत रचना व ज्यामितीय आकारों एवं गतिपूर्ण रेखाओं का भावनात्मक प्रयोग करके कल्पनाचित्रों का निर्माण शुरू की। उन्होंने कला के गणितीय तत्त्व की ओर ध्यान दिया और वस्तुनिरपेक्ष गुणों का कलाकृति में अधिक से अधिक विकास करने के प्रयत्न किये। इसके विपरीत कभी उन्होंने कलाकृति में कल्पना को स्वाभाविक ढंग से विकसित होने दिया; आकस्मिक अनपेक्षित प्रभावों से कलाकृति को भावनापूर्ण बनाया व उनके चित्र ऐसे दिखायी देने लगे जैसे कि उनके अंतर्मन के बगीचे में अपने आप खिले हुए फूल। उनके काल्पनिक चित्रों का सर्जन इतना स्वाभाविक प्रतीत होता है कि उन्होंने ये चित्र बनाये हैं ऐसे समझने की अपेक्षा हम अधिक उचित रूप से यही कह सकते हैं कि उनके अंतर्मन की दुनिया चित्ररूप लेकर प्रकट हो गयी है।

1911 के करीब उनकी कलाशैली निश्चित रूप प्राप्त कर चुकी थी और तब से वे अपने बनाये हुए चित्रों की सूची रखने लगे। उन्होंने अपने जीवनकाल में करीब 9000 कलाकृतियों का निर्माण किया जिनमें से आरम्भिक काल में बनायी कृतियाँ अधिकतर रेखाचित्र हैं व धीरे-धीरे उनका स्थान तैलचित्रों व अन्य माध्यमों में बनाये चित्रों ने ले लिया।

1914 में उनके परममित्र माके की रणक्षेत्र पर मृत्यु होने से उनको गहरा धक्का पहुँचा। उन्होंने अपनी दैनंदिनी में लिखा है “ससार में भयानकता जैसी बड़ी जाती है वैसी कला अधिक वस्तुनिरपेक्ष बनती जाती है, जबकि ससार में शांति प्रस्थापित होने से यथार्थवादी कला का निर्माण होता है”⁴⁷। उनका यह विधान वस्तुनिरपेक्ष कला के जन्म व विकास को समझने की दृष्टि से मार्गदर्शक है। 1916 में मार्क की युद्ध में मृत्यु हुई। दोनों परम मित्रों की विमोह-यातनाओं ने उनकी स्मृति को अन्त तक विकलित किया। उनकी कला में मृत्यु की क्रूरता का कई जगह परिणामकारक चित्रण है। 1921 में वास्टर प्रोपियस के निमन्त्रण पर वे वाइमार में ‘बोहोस’ कलागस्था में अध्यापक के रूप में काम करने लगे व 1930 तक उहाँ स्थान पर रहे। यहाँ पुनर्जागरणकालीन निर्माणशालाओं के समान वातावरण में चित्रकार, मूर्तिकार व वास्तुकार सहयोग की भावना से कार्य करते। यहाँ बने नै विद्यार्थियों के लिए कला के मूलतत्त्वों को मधोप में निखर कर ‘अध्यायनसामग्र की अध्यायपुस्तिका’⁴⁸ नाम से पुस्तक के रूप में प्रकाशित किया। ‘सर्वज्ञान-विचारप्रणाली’⁴⁹ शीर्षक से प्रकाशित हुए निबन्ध में उन्होंने लिखा है “सर्वज्ञान-प्रणाली

अचानक ज्योति के समान सचेत होती है व हाथों द्वारा पट पर उतरती है व फँसती जाती है ...फिर वापस आकर अपने उद्गमस्थान ग्राम व मन में विलीन हो जाती है" । 'आधुनिक कला पर'⁵⁰ निबन्ध में उन्होंने कलाकार को वृक्ष की उपमा देने हुए लिखा है "कलाकार में ऐसी उत्कृष्ट दिग्दर्शन-शक्ति है कि वह विविध अनुभूतियों व घटनाओं को सुरचित रूप दे सकता है . निर्गम व जीवन में यह जो दिग्दर्शन-शक्ति है उसकी तुलना में वृक्ष की जड़ से कहेंगे ।....जड़ के द्वारा मारतन्व कलाकार में उतरता है व उसमें से उसकी आँख तक पहुँचता है । वृक्ष के तने के समान मारतन्व से प्रोतप्रोत कलाकार अपनी कल्पना को, वृक्ष के फल व फूलों के समान कृतियों में उतार देता है । वह बहुत ही विनम्रता से कार्य करता है व शिखर पर दिखायी देने वाला सौन्दर्य उसका निर्माण नहीं है; वह केवल उसके द्वारा शिखर तक पहुँच कर विराजमान होता है" ।

बले का विश्वास था कि कलासर्जन के पीछे वैज्ञानिक सुसूत्रता है एवं उग विश्वास को उन्होंने शब्दों द्वारा सैद्धान्तिक रूप दिया । बले का स्पष्ट मत था कि कला में प्रयत्न व परिश्रम को कोई स्थान नहीं है किन्तु उन्होंने प्रतियोगवाद के इस सिद्धान्त को नहीं स्वीकारा कि प्रचेतन की स्वयंचालित क्रियाओं में कलाकृति का निर्माण हो सकता है । उनकी धारणा थी कि सर्जनक्रिया अतिजटिल है एवं उसमें निरीक्षण, चिन्तन व अकल्पित द्वारा कला के मूल तत्वों पर प्रभुत्व आवश्यक है ।

बले के चित्र उनके विचारों की सत्यता के सुन्दर परिचायक हैं । उनके 'सितारों की ओर', 'कुल्हाड़ी से काटा हुआ शीप' व 'अवकाश में वस्तुसमूह'⁵¹ चित्रों में ज्यामितीय आकारों का कल्पना के साथ समुक्त प्रयोग है; रंगमगति आकर्षक व योजनापूर्ण होकर उसमें भावनोदीपन का सामर्थ्य है । 'पीले पत्रियोंवाला प्रकृत-चित्र', 'नाविक सिद्धवाद' व 'निवास घर'⁵² चित्रों में परीक्षार्थ के मूल्य प्रकृत जाड़ूनगरी के दर्शन के साथ चित्रकार के संयोजन, रेखाकन व वर्णों के सन्तुलित चित्ताकर्षक रंगमगति की योजना के कोशल से भी दर्शक परिचित होना है । 'दिग्दर्शन-उपज', 'बगोचे का नक्शा' व 'घरागाह'⁵³ में वनस्पतिजीवन का प्रकृतिक दर्शन तो 'नट' व 'लाल पोशाकवाले नर्तकों का नृत्यनाट्य'⁵⁴ में नर्तकों के शरीर का मनोवैज्ञानिक चित्रण है । बले की प्रसाधारण अन्तर्भेदी प्रतिभा की प्रकृतिक इमर्ज है कि उनकी काल्पनिक परीक्षार्थों के समान अद्भुत चित्रमूर्ति में प्रकृतिक सृष्टि के भ्रान्तरिक तत्वों का मूढमनुष्य से प्रकटीकरण किया है । प्रकृतिक प्रतिभा के कारण बले कला के इतिहास में घमर हुए व उनका प्रभाव पर काफी प्रभाव पड़ा । किन्तु उनकी कला की सर्जनारमक प्रकृतिक शक्ति से वैयक्तिक थी कि उनकी कला का बाद में कोई भी प्रभाव उत्पन्न कर पाया ।

बले की कलाशैली जैसी स्वतन्त्र व वैयक्तिक है उसी प्रकार उनके चित्रों के विषय भी पूर्ण रूप से उनकी निजी कल्पना के आविष्कार हैं। बले की बहुरंगी चित्रसृष्टि की विविधता को देख कर आश्चर्य होता है। उन्होंने संसार के विभिन्न अनुभवों को स्वतन्त्र संवेदनाशील व्यक्तित्व के द्वारा ग्रहण किया और असाधारण कल्पनाशक्ति से उनको रूपायित किया। किन्तु उनकी चित्रसृष्टि को काल्पनिक सृष्टि कहना अनुचित होगा क्योंकि अनैसर्गिक रूप में चित्रित की गयी उनकी चित्रसृष्टि निसर्ग के आंतरिक सत्य का अधिक निकट दर्शन है जो हमें नैसर्गिकतावादी कलाकृतियों में नहीं मिलता। उनके रेखांकित आत्मचित्र 'विचारमग्न'⁵⁵ में उनकी अंतर्मुखवृत्ति का जो परिणामकारक दर्शन है वह हमें उनके छायाचित्र में दिखायी नहीं देता। यही बात उनके 'शहर की यत्रणा', 'परिवार की सैर', 'सोख का स्थान'⁵⁶ आदि चित्रों के बारे में कही जा सकती है। निसर्ग के जन्म-विकास-विनाश के तरंगों का साक्षात्कार करने में उनके चित्र जितने सफल हुए उतने निसर्ग के बाह्य रूप का हुबहू अकन करके बनाये गये नैसर्गिकतावादी चित्र नहीं हो सकते। इस सम्बन्ध में गेआर्टें शिमट के विचार माननीय हैं "बले की सृष्टि में मानवीय शरीरों एवं चेहरों का विभिन्न भावों के साथ दर्शन है; मछलियों से लेकर हाथियों तक सभी प्राणिमाल को यहाँ देख सकते हैं; यहाँ हर प्रकार के फल, फूल, पौधे व वनस्पतियाँ हैं; भिन्न भौगोलिक रूपों के यहाँ दृश्य चित्र है; प्रकृति की भिन्न अवस्थाओं, पत्तों के अन्तर्गत एवं बाह्य दर्शनों व विविध प्रकार के वाहनों को आप यहाँ देख सकते हैं। बले की कला में, भूत, वर्तमान व भविष्य, सब का समावेश है। भूतल के प्राणियों, मानवों व वनस्पतियों की सृष्टि को अपर्याप्त मान कर बले ने ऐसी सृष्टि का निर्माण किया जिसमें दिखायी देने वाले अनेक प्राणियों, मानवों व वनस्पतियों को आप प्रत्यक्ष सृष्टि में नहीं देख सकते; किन्तु उनकी कल्पनासृष्टि के बाह्य रूप को छोड़ कर यदि हम उनकी चित्रित वस्तुओं के घनिष्ठ पारस्परिक सम्बन्ध का विचार करेंगे, उनके वैचित्र्यो, उनकी स्वभाव विशेषताओं, उनकी बदलती हुई अवस्थाओं, उनके जन्म, विकास व विनाश, उनके अस्तित्व व भाग्य के अर्थों को समझने का प्रयत्न करेंगे तो ज्ञात होगा कि बले की कला द्वारा हमें सृष्टि के आंतरिक रहस्यों का आविष्कार होता है"।

भिन्न विषयों को लेकर बले ने उनको विविध रूपों में अंकित किया किन्तु दर्शक महसूस करता है कि जहाँ, जिस भाव से—स्नेह, उपहास या घय—व किम रूप में विषय-वस्तु को बले ने चित्रित किया है वही समुचित है। बले ने भिन्न माध्यमों व पद्धतियों को—मूचीकला, पच्चीकारी, रंगीन कांचचित्र, दीवारपट्टी वगैरह—प्रयोग-न्वित किया व स्वाभाविक सरलता व पूर्ण प्रभुत्व से कलानिर्मिति की।

बले ने ऐन्द्रिय ज्ञान के पीछे छिपे आदिमक रूप को पहचाना और वैयक्तिक प्रतीकों में, काल्पनिक रूप में पुनरुच माकार किया। उनकी यह सर्वत्रय्या पूर्णरूप से आदिमक साधना थी एवं इस विचार से ये पश्चिमी कलाकारों में पूर्वीय कलाकारों

के अधिक निकट थे। उनकी कला की तुलना रवीन्द्रनाथ टैगोर की कला से करना विशेष रूप से उद्बोधक है। अकनपद्धति व माध्यम में उन्होंने स्वयं को सीमित नहीं रखा, एवं दृश्य, श्रव्य व स्पर्शीय, सभी प्रभुभूतियों को समान रूप से साकार किया क्योंकि सर्जनक्रिया की मौलिकता उनकी सर्वव्यापी श्रद्धा थी।

वले ने आधुनिक कलाकारों को अतर्मन की कल्पनाशक्ति व आंतरिक प्रेरणाओं पर निर्भर रह कर एवं माध्यम के स्वाभाविक वस्तुनिरपेक्ष सौन्दर्य का विकास कर व कलानिर्मिति करने का सदेश दिया जो आधुनिक कला के विकास में बड़ा सहायक हुआ यद्यपि अतीव आतमनिष्ठ होने के कारण उनकी कला का अनुसरण अन्य कलाकारों के लिये असम्भव था।

डेर श्टुर्म व ओस्कर कोकोशका :

समकालीन बौद्धिक व कलात्मक विचारप्रवाहों को प्रोत्साहन देने के उद्देश्य से हेर्वाट वॉल्डेन ने 1910 में 'डेर श्टुर्म'⁵⁷ पत्रिका का प्रकाशन शुरू किया। इस पत्रिका ने जर्मन अभिव्यजनावादी कला के विकास में काफी सहायता की। वॉल्डेन का कोकोशका से विघ्ना में परिचय हुआ व वे उनको बर्लिन ले आये। कोकोशका 'श्टुर्म' पत्रिका के लिये हर सप्ताह एक व्यक्तिचित्र बनाते। ये व्यक्तिचित्र अभिव्यजनावादी शैली के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। उस पत्रिका में एक साल बाद ब्र्यूके चित्रकारों की व दो साल बाद 'ब्लो राइटर' चित्रकारों की कलाकृतियाँ प्रकाशित हुईं। कान्डिन्स्की के प्रारम्भिक वस्तुनिरपेक्ष रेखाचित्र, पोल वले के रेखाचित्र, मार्क के आलोचनात्मक लेख, भविष्यवादी कलाकारों के घोषणापत्र की पुनरावृत्ति एवं देलोने व लेजे के सदेश प्रकाशित हुए। 1912 में वॉल्डेन ने पत्रिका से सलगन कला-वीथिका की संस्थापना की जहाँ नवीन कलाकारों की कृतियाँ प्रदर्शित होने लगी। 1913 में फ्रेंच सलॉं दोतान का अनुकरण करके वसत-प्रदर्शनी का आयोजन हुआ। प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् श्टुर्म का स्वतन्त्र दृष्टिकोण नष्टप्राय-सा हो गया। श्टुर्म को वजह से अभिव्यजनावादी चित्रकार कोकोशका जर्मन कलाक्षेत्र में तुरन्त ख्यातनाम हुए।

ओस्कर कोकोशका (1886-1980) ने 1904 में विएना के 'प्रयुक्त कला विद्यालय'⁵⁸ में कला की शिक्षा प्राप्त की। उस समय वहाँ युगेंटस्टिल का प्रभाव था। 1908 में उनकी 'स्वप्नमग्न लड़के'⁵⁹ शीपंक से लियोप्रापस की मालिका प्रकाशित हुई जिस पर बिल्ट व विप्रदंस्ली का प्रभाव था। किन्तु 1907 में बनाये हुए उनके व्यक्तिचित्र व वस्तुचित्र पूर्णतया स्वतन्त्र शैली के थे। उनके व्यक्तिचित्रों में चित्रविषय की व्यक्तिविशेषता की अपेक्षा चित्रकार की आत्मिक अभिव्यक्ति पर अधिक बल था। ये चित्र चित्रकार की मानसिक अवस्था के दर्पण हैं और उनमें चित्रित व्यक्ति के बारे में कोई निर्णय लेना मुश्किल है। कोकोशका के राइनोल्ड, प्रोस व फ्राइल्फ सुस के व्यक्तिचित्रों से स्पष्ट है कि चित्रकार ने अपने मनोविज्ञान के अनुद्भूत, चित्रित व्यक्तियों को अवस्थातरित किया है एवं वे सब चित्रकार के महारूपण

अनुशासन के पराधीन दासमात्र हैं। अभिव्यक्ति के आवेश से कोकोशका के व्यक्ति-चित्रों की रेखाओं को असाधारण ऐंठन व गतित्व प्राप्त हो गये है। 1909 व 1910 में कोकोशका ने स्विटजरलैंड जाकर प्रथम बार प्रकृति-चित्रण किया। प्रकृति-चित्रों में भी उन्होंने प्राकृतिक सौन्दर्य व काव्य की पूर्ण उपेक्षा करके, अभिव्यक्ति-त्मक दृष्टिकोण अपनाया है। कोकोशका ने स्वयं कहा था "चित्रकला की केवल तीन मितियाँ नहीं होती, बल्कि चार होती है; चतुर्था मिति है, मेरी आत्मा का प्रकटीकरण"⁶⁰। उनकी कला में प्रतीत आंतरिक श्याकुलता का कारण जैसे वैयक्तिक या वैसे उसमें समकालीन वैचारिक अशांति की प्रतिध्वनि भी थी जिससे वे पुस्तकों, नाटकों व मासिकपत्रिकाओं से परिचित हुए थे। साहित्यिकों में से दोस्तोयेवस्की व स्ट्रिडबर्ग एव चित्रकारों में से तुलुज लीत्रेक व होडलर उनके प्रिय कलाकार थे। उनसे कोकोशका का विश्वास हुआ कि कला के द्वारा सुप्त भावनाओं व आंतरिक विचारों को प्रभावी रूप में व्यक्त किया जा सकता है एवं उसमें प्रतिक्रियाओं को जागृत करने का सामर्थ्य है।

बर्लिन आने के बाद उन्होंने जो व्यक्तिचित्र बनाये उनमें व्यक्तियों की स्वभाव-विशेषताओं का भी दर्शन है जिसका 'इवंत गिवरेंडर का रेखाचित्र'⁶¹ उत्कृष्ट उदाहरण है। 1910 से 1914 तक उन्होंने लिथोग्राफ्स की मातिका में कई पुस्तक-चित्र बनाये जिनमें उनकी आंतरिक व्यथा व आत्मपरीक्षण के भाव स्पष्ट हैं। उनकी कलाकृतियों से उनके वैयक्तिक जीवन की घटनाओं वा कई जगह स्पष्टीकरण किया जा सकता है। कोकोशका की कला प्रदर्शनशक्ति के पीछे बह्वंशतः उनका आत्मपरीक्षण का हेतु मूल कारण था।

1911 में वे वापस विएन्ना गये जब तक उनकी कला सौन्दर्योत्सव गुणों व प्रभावी मानवतावादी अभिव्यक्ति को प्राप्त कर चुकी थी। अब उनके चित्रों में केवल आंतरिक व्यथा का दर्शन ही नहीं अपितु रंगों के स्वाभाविक सौन्दर्य व माध्यम का लचीलापन व व्यक्तिचित्रों में मानवीय स्वभाव विशेषताओं का प्रभाव दृष्टिगोचर हो गये; 1912 में बनाया 'दो व्यक्तियों का चित्र'⁶² इसका उत्कृष्ट उदाहरण है। इस चित्र में-चित्रकार स्वयं एव धामा मालेर-दोनों के चेहरों पर भिन्न व्यक्ति-वर्णन भाव है; रंगमगति, संयोजन व तूलिकासंचालन के विचार से चित्र देखे हैं। इसके बाद उन्होंने अपना प्रसिद्ध चित्र 'घांभी'⁶³ बनाया जिसमें उन्हो दोनों को घिबर नाटकमय ढंग से चित्रित किया है।

1919 में वे ड्यूस्सेन अकादेमी में अध्यापक के पद पर नियुक्त हुए। यहाँ उन्होंने कई व्यक्तिचित्र बनाये किन्तु अब उनके सम्पूर्ण कलात्मक ध्येय था। उसी साल चित्रित 'नीले पोशाकवाली महिला'⁶⁴ रंगमगति के आकर्षण व कलात्मक रंगरस की अनुभूति के उद्देश्य से बनाया गया। यह चित्र एक गुडिया को देनकर बनाया गया जिससे स्पष्ट है कि वे कला के मानवतानादी दृष्टिकोण से मुक्त होना चाहते थे। उसी प्रकार उनके चित्र 'समीन का मामर्य'⁶⁵ को उन्होंने अन्तर्गत करते

लाल व जामुनी रंगों में गतिपूर्ण तूलिकासंचालन से चित्रित किया। ड्रेस्टेन-काल में उन्होंने प्रकृतिचित्रण पर विशेष ध्यान नहीं दिया यद्यपि उन्होंने ऊँचाई के दृष्टिकोण से शहरों, नदी किनारों, पहाड़ों व वादलों से युक्त आसमान के विचुड़ रंगों में कुछ चित्र बनाये।

1924 में ड्रेस्टेन छोड़ कर उन्होंने फ्रान्स, स्पेन, इटाली, इंग्लैंड, इजिप्त आदि विदेशों की यात्राएँ की और वहाँ के प्रमुख व प्रसिद्ध शहरों के आधुनिक ढंग के दृश्यचित्र बनाये जिससे वे काफी ख्यातनाम हुए। इन दृश्यचित्रों में स्थानों की भौगोलिक विशेषताओं व सामाजिक जीवन का परिणामकारक दर्शन है। यात्राओं में उन्होंने कुछ विदेशी जाति-विशेषताओं के निर्देशक व्यक्तिचित्र भी बनाये। 1934 में उन्होंने प्राग को निवासस्थान बनाया किन्तु 1938 में हुए नात्सी आक्रमण से उनको इंग्लैंड भागना पड़ा और वे लन्दन में रहने लगे।

प्रकृति व मानव का आंतरिक भावदर्शन कोकोशका की कला का लक्ष्य था; उसकी पूर्ति में उन्होंने उन्मुक्त होकर माध्यम का अभिव्यक्तिपूर्ण प्रयोग किया व ऐसी कृतियों का निर्माण किया जो अपने ढंग की उत्कृष्ट अभिव्यञ्जनावादी कला-कृतियाँ मानी जाती हैं।

फान्डिन्स्की (1866-1944)

फान्डिन्स्की वस्तुनिरपेक्ष कला के महान प्रणेताओं में से थे। बीसवीं शताब्दी के आरम्भ से योरोपीय कलाकार एक ऐसी मजिल की ओर मार्गक्रमण कर रहे थे जहाँ कला वस्तुमृष्टि के दृश्य रूप के बंधन से मुक्त हो जाती है एवं चित्रण का वस्तुमादृश्य का उद्देश्य समाप्त हो जाता है। इस मार्गक्रमण में फान्डिन्स्की ने सिद्धान्तों व प्रात्यक्षिक प्रयोगों द्वारा महत्त्वपूर्ण योगदान किया।

फान्डिन्स्की का जन्म मास्को में हुआ। विद्यार्थी-अवस्था में उन्होंने कानून, राजनीतिक अर्थशास्त्र व साहित्यिकी का अध्ययन किया। आयु के 29वें साल में उन्होंने प्रभाववादी चित्रकारों की प्रदर्शनी देखी व बकालत छोड़कर चित्रकला का अध्ययन शुरू किया। 1896 में वे म्यूनिख गये व प्रथम आर्टोन आर्टस्त्रे से व बाद में स्टुक से चित्रकला की शिक्षा प्राप्त की। 1900 से उन्होंने युगेंटस्टिल व प्रभाववाद से संभिधित शैली में चित्रण शुरू किया। 1902 में वे कुछ समय तक पेरिस में रहे व उसके पश्चात् ट्यूनिशिया व इजिप्त में रहे। 1906 में वे फिर एक साल तक पेरिस में रहे। बोन्नार, वीयार, वान गो, सिन्याक, सेजान व मोने के उत्तरकालीन चित्रों के प्रभाव को अभ्यास: आत्मसात् करके 1908 के करीब वे फाव रूडिनि के चित्र बनाने लगे जिनमें वस्तुमादृश्य की अपेक्षा रंगों की चमक, स्वच्छंद तूलिकासंचालन व गतिपूर्ण बाह्यरेखा आदि विचुड़ कलात्मक गुणों पर अधिक बल दिया है। साधारण्य की लोककला व रशियन लोककला के समशीले प्रतिकरण के प्रभावों से उनकी विचुड़ दृष्टिकोण प्राप्त हुआ। उनके इस काल के कान्पनिक चित्रों की चमकदार रंगसंगति के सामने प्रेक्षक विभूत होता है।

कान्डिन्स्की की धारम्भ से ही धारणा थी कि रंगों द्वारा संगीत के ममान वस्तुनिरपेक्ष सौन्दर्यपूर्ण रचना की जा सकती है। धारम्भ में वे संगीतकार बनना चाहते थे एव यह बात उनकी कलात्मक अभिवृत्ति की दिशा पर काफी प्रकाश डालती है। एक रोज उन्होंने जब बाहर से आकर अपने कार्यकक्ष में प्रवेश किया तब उनकी तिपायी पर एक बहुत ही सुन्दर चित्र दिखायी दिया जो उन्होंने पहले कभी नहीं देखा था। वास्तव में, वह उन्हीं की कलाकृति थी, जो बाहर जाते समय वे भूल से उतरी रख गये थे। इस आकस्मिक घटना से उनको विश्वास हुआ कि सौन्दर्यात्मक गुणों के विकास के लिये चित्र में किसी वस्तु का दर्शन आवश्यक नहीं है, बल्कि वस्तु-सादृश्य के प्रयत्नों में चित्र के विमुक्त कलात्मक गुणों को हानि पहुँचती है। 1910 में उन्होंने अपना प्रथम वस्तुनिरपेक्ष चित्र बनाया; किन्तु इस चित्र में भी कुछ अस्पष्ट वस्तुसाहचर्य है।

1910 में उन्होंने 'कला में आत्मिकता' नामक पुस्तक लिखी जो वस्तुनिरपेक्ष कला एवं अभिव्यजनावादी कला के अध्ययन में बहुत महत्त्व रखती है। इस पुस्तक का प्रमुख सिद्धान्त यह है कि "रंगों व आकारों की सुसंगति को आधार मानकर आत्मा से सोद्देश्य सम्पर्क ही हो सकता है"⁶⁶। इस विचार से कलाकार की सजनक्रिया से वास्तविकता को पूर्ण रूप से हटाना अनिवार्य नहीं है। कान्डिन्स्की के 1910 से 1912 तक बनाये चित्रों में भी वस्तुओं का अस्पष्ट आभास है। 1912 के बाद ही वे अपने चित्रों में वस्तु-सादृश्य को पूर्णतया हटा सके। 1910 में वे अपने चित्रों को केवल 'संयोजन'⁶⁷ शीर्षक देकर प्रदर्शित करने लगे। 1912 में कान्डिन्स्की ने घनवाद, गुरीलवाद व भविष्यवाद के आकारों व रचना के तत्वों को अपनी कृतियों में स्थान देना शुरू किया एव वे पूर्णतया वस्तुनिरपेक्ष बन गयीं। किन्तु कान्डिन्स्की की वस्तुनिरपेक्ष कृतियों में भी ऐसी आत्मिकता है कि उनसे वस्तुनिरपेक्ष कृतियाँ कहने के बजाय 'वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजना'⁶⁸ कहना अधिक उचित होगा। 'कला के आत्मिक तत्व' के बारे में उन्होंने लिखा है "कला के दो तत्व हैं - आंतरिक व बाह्य; जो आंतरिक है वह है कलाकार की आत्मिक भावना; आंतरिक तत्व का होना अनिवार्य है नहीं तो कलाकृति एक कपटमात्र रह जाती है। आंतरिक तत्व से कलाकृति का रूप निश्चित किया जाता है"⁶⁹। उनके विचारों के अनुसार आत्मिक को रूप में प्रत्यक्षित करने में वास्तविक रूप का होना आवश्यक नहीं है।

कान्डिन्स्की ने कलात्मक प्रेरणाओं का निम्न वर्गीकरण किया है; लज वस्तुमृष्टि से प्राप्त प्रेरणा-प्रभाव⁷⁰, अन्तर्मान से उत्सर्जन प्रेरणा-जो आत्मिक है-स्वयंकृत⁷¹ व प्रमाण, विकसित आत्मिक प्रेरणा-जिसका पुनः पुनः साक्षात्कार होता है और जो बुद्धि से सम्पर्क रखती है-रचना⁷²; तीनों प्रकार की प्रेरणाओं से गर्जनक्रिया संचित होती है। पहले प्रकार की प्रेरणा से उन्होंने 1910 तक बना

शैली के चित्र बनाये, दूसरे प्रकार की प्रेरणा से उन्होने 1910 से 1921 तक वस्तु-निरपेक्ष अभिव्यजनावादी चित्र बनाये व तीसरे प्रकार की प्रेरणा से उन्होने 1921 के बाद रचनात्मक वस्तुनिरपेक्ष चित्रों की निमित्त की।

1914 में कान्डिन्स्की मास्को गये और 1918 में उनकी मास्को अकादेमी में प्राध्यापक पद पर नियुक्ति हुई। 1921 में वे फिर बर्लिन गये जहाँ वे बने के साथ बौहोस में प्राध्यापक रहे। यहाँ उन्होने वृत्त, वर्ग, त्रिभुज वर्गरह ज्यामितीय आकारों से वस्तुनिरपेक्ष रचनाएँ कीं। कान्डिन्स्की के ये चित्र रचनावादी कला से मिलतेजुलते हैं किंतु उनमें रचनावाद का आलंकारित्व, औचित्य या उपयुक्ततावादी महत्त्व नहीं है; उनका एक ही लक्ष्य है—सर्जन के आत्मिक तत्वों का दर्शन।

दोनों विश्वयुद्धों के बीच के काल में कान्डिन्स्की ने अपनी सर्वश्रेष्ठ कृतियों का निर्माण किया जो वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद व रचनावाद के सिद्धान्तों के अनुसार प्रद्वितीय मानी जाती है।

1925 में उन्होने 'विन्दु व रेखा से सनतल'⁷² नाम का दूसरा महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ लिखा जिसमें रचना के सिद्धान्तों का विवरण है। इसमें भी उन्होने 'अताकिक व आरिम्क' के आधारभूत तत्वों के महत्त्व को स्पष्ट करके लिखा है "आधुनिक कला का जन्म तभी होगा जब हस्ताक्षर प्रतीकों का स्थान ग्रहण कर लेंगे।"⁷³ कान्डिन्स्की ने वस्तुनिरपेक्ष को प्रतीक का महत्त्व देकर योरपीय कलाकारों को मूल-भूत क्रान्तिकारी विचार प्रदान किया।

अभिव्यजनावाद का उत्तरकाल :—

प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् की विप्लवित परिस्थिति में जर्मन कला में श्दुर्म के समान अभिव्यजनावादी अभिव्यक्ति की सम्भावना थी; किंतु सामाजिक परिस्थिति इतनी अनपेक्षित रूप से कठिन हुई कि उसके दबाव में कलाकारों ने अतमुंख वृत्ति छोड़कर सामाजिक दृष्टिकोण अपनाया। विश्वयुद्ध के उत्तरकालीन सामाजिक व नैतिक अधःपतन से निराशा का वातावरण फैल गया, कलाकारों ने उसके नियंत्रण उतरदायी सलाघारी वर्ग की कठु आलोचना शुरू की व पौडित वर्ग के दुःखों का परिणामकारक चित्रण किया; अभिव्यजनावादी कला को नयी समाजोन्मुख दिशा मिली। जी. एफ. हार्टलोव न इस नयी प्रवृत्ति को 'नव यथार्थवाद'⁷⁴ नाम दिया। इस प्रवृत्ति के कलाकारों की 1925 में मानाडम कलावीथिका में हुई प्रदर्शनी ग्रन्थ प्रमुख शहरों में भी दिखायी गयी। फ्रांस रोह ने 'उत्तर अभिव्यजनावाद'⁷⁵ पर पुस्तक लिखकर समकालीन नवीन कलाप्रवाह को 'जाद्रुमय यथार्थवाद'⁷⁷ नाम दिया। उत्तर-अभिव्यजनावाद में आरम्भ से ही दो स्पष्ट रूप में भिन्न दृष्टिकोण प्रतीत हुए। प्रोम, शोटी डिवस वर्गरह चित्रकारों ने ध्ययोगिपूर्ण आतिकारी सामाजिक दृष्टिकोण अपना कर अभिव्यजनावादी शैली की कलानिर्मिति की जो 'यथार्थ अभिव्यजनावाद'⁷⁷ नाम से प्रसिद्ध हुई; कानोल्ड, थिम्फ व मेन्से ने नैसर्गिकतावादी

पद्धति की गेमांचकारी कलाकृतियों द्वारा समकालीन मानव की विह्वल मानसिक अवस्था को प्रकाशित किया।

गेद्योर्ग ग्रोस (1893-1959) ने सामाजिक दृष्टिकोण के यथार्थ अभिव्यंजनावाद को आरम्भ किया। दादावाद व भविष्यवाद से प्रभावित उनकी कलाकृतियों में अराजक व विनाशक तत्त्वों का दर्शन एव कला के परम्परागत नीतियों की उपेक्षा थी; किंतु यथार्थ-अभिव्यंजनावाद का लक्ष्य सामाजिक था जबकि दादावाद एक विनाशवादी प्रवृत्ति मात्र था।

1915-16 में ग्रोस के रेखाचित्र प्रकाशित हुए जिन पर पामे, कुविन, कोकोशका व सबसे अधिक बले का प्रभाव था। ग्रोस की सहजसिद्ध विनयता, बाल-चित्रकला व मूर्शालयो की दीवारों पर अंकित अश्लील चित्रों का स्वभाविक रेखांकन बहुत पसंद था और वे वैसे ही सरल, स्वाभाविक रेखांकन करना चाहते। एक ही चित्र में भिन्न घटनाओं को सम्मिलित करना उन्होंने भविष्यवाद से सीखा जिससे वे शहर के कार्यव्यस्त यात्रिक जीवन को सफलता से अंकित कर सके और जिसके 'कवि पानिज्जा की शवयात्रा' (1917), 'जर्मनी-जाड़े की कहानी' से उनके चित्र परिणामकारक उदाहरण हैं। 1920 में ग्रोस ने दादावाद की मोताज-पद्धति के साथ रेखांकन का समिश्रण करके चित्र बनाये। ग्रोस ने अपने समय की श्रुतियों, असफलताओं व निराशा व्यवहारों की अभिव्यंजनावादी चित्रण व रेखांकन द्वारा प्रभावी आलोचना की।

ओटो डिक्स (1891-1969) एक अन्य इयानिप्राप्त चित्रकार थे। उन्होंने प्रथम विश्वयुद्ध के रणक्षेत्र पर हुए भयंकर मानवमहार को अपनी आँसों से देखा जिससे उनकी कल्पनाशक्ति आजीवन व्यथित रही। उनको सब जगह दुःख, घातक व विनाश दिखाई देते। ऐसी मानसिक अवस्था में कला के सौन्दर्यात्मक गुणों का विचार मन में नहीं आ सकता था। वे दादावाद से भी प्रभावित थे एव रौद्र तथा बीभत्स रसों के निर्माण के लिए दादा मोताज-पद्धति का प्रयोग करते; रंगीन कागज के टुकड़ों, कांचों, मणियों पुराने चित्रों आदि को बिपका कर वे घृणाजनक रचनाओं का निर्माण करते। मानव-शरीरों को भूत-प्रेतों के समान अमानव रूप में अंकित कर के उन्होंने वेष्ट्यागृहों के भीतरी दृश्यों व व्यक्तियों के चित्र बनाये। मृत शरीरों, ककासों व घून-बीचड़ से लथपथ रणक्षेत्र की सड़कों के अर्धविह्वल को उन्होंने 'युद्ध' (1924) शीर्षक से पुस्तक रूप में प्रकाशित किया।

कानोल्ड व थ्रिफ के नैसर्गिकतावादी चित्रण में मानवाहृतियों को प्राणियों में ठोस किंतु आंतरिक मानसिक अवस्था से न्यायुक्त चित्रित किया है।

माक्स बेकमन (1884-1950):—विश्वयुद्ध के पश्चात्कालीन मानव की आंतरिक अवस्था का सबसे परिणामकारक चित्रण बेकमन ने किया। उनकी कला की अभिव्यंजनावादी रूप प्राप्त होने का प्रमुख कारण युद्धजनित परिस्थिति का आरम्भ में उन्होंने 'बर्लिन जेपेनिघोन' पद्धति के प्रभाववादी चित्र बनाये किन्तु

शौघ्र ही प्रोस के समान यथार्थ-प्रभिव्यजनावाद को निजी अभिव्यक्ति के लिए अनुकूल अनुभव करके अपनाया। युद्धजानत परिस्थिति द्वारा वास्तविकता के सत्यस्वरूप को उन्होंने निकट से देखा।

बेकमन की कला में केवल मानवीय दुःखों की आत्मिक अभिव्यक्ति नहीं है, अवकाश की अनन्त गहराई में, वस्तुओं के स्पष्ट व्यक्तित्वदर्शी आकारों में उनको आध्यात्मिक अनुभूति हुई। उनके लिये अनन्त अवकाश अज्ञात शक्ति का निवास-स्थान था। ऐसे निराकार अवकाश में साकार वस्तु का, निर्गुण में सगुण का, व अनिश्चित में सुनिश्चित का स्थापन समस्यापूर्ण आत्मिक सर्जनक्रिया था जिसकी केवल सौंदर्यात्मक गुणों के विचार से कार्यसिद्धि नहीं हो सकती थी। इस विचार से बेकमन आत्मतत्त्ववादी चित्रकार थे। बेकमन के लिए चित्रकला श्रद्धायुक्त साधना थी। बेकमन कहते "मेरे उदात्त आंतरिक गणित द्वारा अवकाश की कल्पना व वस्तुजगत् के दृश्यप्रभाव को रूपांतरित करना मेरा स्वप्न है"। वे यह भी कहते "यदि हम अदृश्य का साक्षात्कार करना चाहते हैं तो हमको दृश्य की अन्तिम गहराई तक पहुँचना होगा"।

बेकमन की कला में विषय का भावदर्शन बहुत ही महत्व रखता है; वे केवल आलंकारिता या 'कला के लिए कला' के स्पष्ट विरोधी थे। उनके द्वारा चित्रित मानवाकृतियाँ रचनावादी सर्जन के लिए बहानामात्र नहीं थीं; वे मानव-जीवन के आंतरिक रहस्य की ओर संकेत करती हैं। कहानी या प्रसंग को चित्रित करने के बहाने से वे मानव-जीवन के अन्तःस्वरूप का रूपकात्मक प्रकटीकरण कराना चाहते। अन्य अभिव्यजनावादी चित्रकारों के समान कटुता, आनक या निराशा के भाव उनकी कला में नहीं हैं। उनकी कला में आत्मिक खोब का नैष्ठिक दर्शन है।

आरम्भ में प्रभाववादी चित्रण करने के बाद बेकमन ने अभिव्यजनावादी शैली का विकास किया जिसका 1920 में बनायी लिथोग्राफ्स की मालिका 'शहरी रातें'⁷⁹ आरम्भिक उदाहरण है। 1917 में उन्होंने 'रात' शीर्षक के चित्र में यथार्थ-प्रभिव्यजनावाद व अभिव्यजनावाद का संयुक्त प्रयोग करने का प्रयत्न किया। 1920 से उन्होंने वस्तुओं का प्रतीकात्मक प्रयोग करके, निजी कल्पनाशक्ति द्वारा आत्मिक जीवन को चित्रित करना शुरू किया। सर्कस के काल्पनिक चित्रों में उन्होंने मानव-जीवन के द्वंद्वात्मक रूप— प्रेम व घृणा, विवशता व अहंकार, पावित्र्य व अनीति को चित्रित किया। उनके चित्र 'सर्कस कारवां' (1940), 'कमरत' (1923)⁸⁰ विदोष प्रसिद्ध हैं। वे प्रत्येक वस्तु व मानवाकृति को कठोर रूप में चित्रित करके स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्रदान करते व सम्पूर्ण चित्ररचना में उसका यथोचित प्रस्थापन करते। उनके आकारों का ठोस व्यक्तिगत गोथिक बला एव प्रसिद्ध चित्र 'पावित्र्यो पिशाच'⁸¹ का स्मरण दिलाते हैं। गोथिक बना बेकमन को बहुत प्रिय थी। 1923 के बाद उनके आकारों की कठोरता कुछ कम हो गयी व वे शास्त्रीयतावादी कला के निबट घा गये। 1928 से फ्लैच बना के प्रभाव में आकर उन्होंने चमकीले रंगों का प्रयोग शुरू

किया। उनके पौराणिक विषयों के चित्रों में 'प्रस्थान' (1935), 'पर्सियस त्रिपट' (1941), 'ओडिसिस' (1943) व 'मार्गोनाटस' (1950)⁸² विशेष प्रसिद्ध हैं।

बेकमन ऐसे यथार्थवादी चित्रकार थे जिन्होंने बाह्य यथार्थ का पर्दासाह करके आंतरिक सत्य को प्रकाशित किया। वे अपनी कला के बारे में कहते "मैंने दुनिया की मेरी प्रतिमा को यथासम्भव चित्रित करने का प्रयत्न किया है।..... बाह्य दृश्य वास्तविकता का प्रेम व अपने अन्तर्गत रहस्य का खेल-इन्ही को ही महत्त्व है।

कार्ल होफेर (1978-1955)

होफेर की कला ने 1919 के पश्चात् बेकमन के समान यथार्थवादी दिशा अपनायी किन्तु उस पर इटाली के काव्यमय शास्त्रीयतावाद का भी प्रभाव था। 1903-1908 तक जहाँ वे रोम में रहे जहाँ वे हान्स फॉन मारीस की कला से प्रभावित हुए। 1908 से 1913 तक वे पेरिस में अध्ययन के हेतु रहे जहाँ उनकी कला पर सेजान की अकनपद्धति का अमिट प्रभाव पड़ा। तीन बरसों तक मुग्ध-बन्दी रहने से उनका शुरू का आदर्शवाद नष्ट हो गया। उनकी शास्त्रीयतावादी कला में निराशावादी विचारों की स्पष्ट झलक है। 'ताश खेलनेवाले', 'सिड़की में युवती' व 'जल पर्यटक' इन विषयों को लेकर उन्होंने कई चित्र बनाये किन्तु उनकी मानवाकृतिया उदास व निष्पत्ताही प्रतीत होती हैं। होफेर की कला का आरम्भ शास्त्रीयतावादी आदर्शवाद से हुआ किन्तु जीवन के कट्टे अनुभवों से उनका आदर्शवादी स्वप्न नष्ट हुआ व उनकी शास्त्रीयतावादी आदर्श आकृतियों की अभिव्यजनावादी रूप प्राप्त हुआ।

बोहोस कलाकार

बीसवीं शताब्दी की आधुनिक जर्मन कला के अन्तर्गत अभिव्यजनावाद के प्रतिरिक्त एक ऐसा प्रवाह था जो वस्तुनिरपेक्षता की ओर अग्रसर था व उसका प्रमुख केन्द्र था 'बोहोस'⁸³।

1919 में वाइमार कलासंस्था के प्रधानपद पर वाल्टेर घोपियस नाम के वास्तु-कलाकार की नियुक्ति हुई। उन्होंने संस्था को 'बोहोस' नाम दिया जिसका मध्ययुगीन कलाकारसंघ—जहाँ वास्तुकार के निर्देशन में चित्रकार व मूर्तिकार काम किया करते—की ओर सकेत था। चित्रकला, मूर्तिकला व वास्तुकला का समन्वय करके, स्वाभाविक व पोषक वातावरण में कला-निर्मिति करना बोहोस का प्रमुख उद्देश्य था; इसके प्रतिरिक्त सैद्धान्तिक विचार व प्रात्यक्षिक प्रयोग का समन्वय, माध्यम-केन्द्रित सर्जन, औद्योगिक व यांत्रिक विकास की सम्भावनाओं को ध्यान में रखकर कलानिर्मिति उसके अन्य उद्देश्य थे। 1919 में घोपियस ने बोहोस का प्रारंभ घोषित किया "हम भविष्य का ऐसा भवन निर्माण करेंगे जिसमें वास्तुकला, चित्रकला व मूर्तिकला का महयोग हो—लानों शिल्पकारों ने निर्माण किया महान् शिल्पकर्म की ओर ऊँचा उठेगा—हमारी निष्ठा का स्फटिकमय प्रतीक"।

बोहोस में अन्य कलाप्यायकों के साथ आरम्भ में चित्रकार पाइनिनेर के जो 'स्त्री राइटेर' मण्डल से आये थे। 1921 में पौन की नियुक्ति हुई एवं उनके

वाद ओस्कर श्लेमेर व काण्डिन्स्की वहा अध्यापक हुए। श्टुर्म का अभिव्यञ्जनावाद, होल्सेल के रगों के सिद्धान्त, ब्लो राइटेर, डच 'डे'स्टाइल'⁸² वगैरह विभिन्न प्रभाव वहा कार्यान्वित थे। वान डोसबुर्ग 'डे'स्टाइल' सिद्धान्तों पर भाषण देने आते। नोम गाबो व लिस्सिट्स्की ने उनको रशियन रचनावाद से परिचित कराया। योसेफ ग्राल्बेस ने मून ज्यामितीय आकारों के रचनात्मक प्रयोग किये। लात्स्लो मोहोली नागी ने कला में औद्योगिक परिकल्पना का महत्त्व बढ़ाया। किन्तु कला में उपयुक्ततावाद का प्रभुत्व बढ़ते ही बौहोस की सज्जनशीलत्व की मौलिक विशेषता समाप्त सी हो गयी। नात्सी सरकार ने कलात्मक अराजकता का आरोप लगा कर सस्था को बन्द कर दिया।

बौहोस से सलग्न चित्रकारों में से पील बले व काण्डिन्स्की के अतिरिक्त ओस्कर श्लेमेर, फाइनियेर व ग्राल्बेस आधुनिक कला में ख्यातनाम हुए।

ओस्कर श्लेमेर (1888-1943)

श्लेमेर की कला में ज्यामितीय रचना का महत्त्वपूर्ण स्थान होते हुए रचना-वादी कला के समान केवल आकारदर्शन नहीं है; उनके आकारों में भौतिक ऐंद्रिय व मनोवैज्ञानिक अनुभूतिभा है। वे कहते "विशेष रूप से जिन कलाकृतियों की निर्मिति बाह्य विषय की सहायता लिये बिना अपनी कल्पनाशक्ति व आत्मिक रहस्यवाद में होती है उनमें नियमबद्धता का होना अनिवार्य है"।

श्लेमेर की कला के पीछे शास्त्रशुद्ध अध्ययन था। 1910 में उन्होंने श्टुटगार्ट कलामस्था में अध्ययन किया व होल्सेल के रगों के सिद्धान्तों के अनुसार कलात्मक प्रयोग किये। विद्यार्थी अथस्था में ही उनकी मानव के आत्मिक जीवन के प्रति श्रद्धा हो गयी थी और उसको कला में प्रमुख स्थान होना वे आवश्यक मानते। इस विचार को दृढ़ करने में उनको ओटो मेयेर-जो स्वयं निष्ठावान गूडवादी थे-के कलासंबंधी विचार व प्रात्यक्षिक प्रयोग मार्गदर्शक रहे। उनके विचार से मानव प्राकृतिक व आत्मिक शक्तियों का संयोग है।

सेवान व मोग की कला के अध्ययन से उनकी कला को सुगठित व रचना-पूर्ण रूप प्राप्त हुआ। आरम्भ में उन्होंने घनवाद की प्राथमिक शैली के अनुसार सरल ज्यामितीय आकारों से प्रकृति-चित्र, वास्तुचित्र व मानवचित्र बनाये। मानव-चित्रण में उनकी विशेष अभिरुचि थी व गूड अनुभूतियों को घनवादी रूप देकर वे आत्मिक व तात्त्विक तत्त्वों का संयुक्त दर्शन करना चाहते। मोद्रियान के समान वे कला में आंतरिक सुगति चाहते किन्तु उसके लिये वे मानव का प्रमुख तत्त्व के रूप में प्रयोग करना चाहते। मोद्रियान ने जैसी प्रायताकारी से रचनाएँ की वैसी श्लेमेर ने मानवाकृतियों से की जिनमें मानव को उसके आत्मिक व शारीरिक ढगों के संयुक्त सामान्य रूप में दर्शाया है। उन्होंने मानवीय भावनाओं को भी गणितीय प्रमेयों के समरूप माना किन्तु उनकी मानवकृतियाँ प्राचीनप्रतिमाचित्रों के समान गूड आत्मिकता लिए हुए हैं।

बौहोस में अध्यापन कार्य करते समय उन्होंने मानव को अभिप्राय के रूप में चुनकर विशाल भित्तिशिल्प बनाये। वे नृत्य व नाटक के शौकीन थे व उनके चित्रों की मानवाकृतियाँ भी ऐसी प्रतीत होती हैं जैसे कि वे अवकाश के विना रंगमंच पर मूक-नाट्य अभिनीत कर रही हैं।

श्लेमेर ने मूर्तिमान ठोस व ध्वल मानवप्रतिमा का ऐसा निर्माण किया जो आत्मा के आंतरिक प्रकाश से प्रज्वलित है। मानवप्रतिमा के बारे में उनके विचार हैं "प्रकृति व पुरुष के संयोग का प्रतीक-जिसका उद्गम प्रेम में है व दर्शन कर्म है" 85। ऐसा है श्लेमेर का मानव।

ल्युनेल फाइनगेर (1871-1956) :—

फाइनगेर एक अन्य जर्मन कलाकार थे, जिनकी ध्वनितपट्टि घनवादी के किंतु जिनकी कला का केवल रचनात्मक ध्येय नहीं था। उनके चित्रों के विषय मुख्य रूप से मध्ययुगीन गिरजाघरों व सागरकिनारों के दृश्य थे। शैली में घनवादी तर्कशास्त्र होते हुए उनके चित्रों में फ्रिडरिश के प्रकृतिचित्रों व गिरजाघरों के दृश्यचित्रों की रोमांचकारिता व काव्य हैं।

1911 में फाइनगेर का देसोन से परिचय हुआ जिन्होंने उनको घनवादी शैली से काव्यात्मक चित्रण करने की संभावना पर विश्वास दिलाया और उनकी कला को सुरीलवाद के समान घनवादी रूप प्राप्त हुआ। फाइनगेर की कला की मुख्य सर्जन प्रेरणा थी 'प्रकृति के आंतरिक गूढ़ तत्व' 86।

1919 में बौहोस आने के बाद उनकी कला को वास्तुसमान भव्यता प्राप्त हुई। उन्होंने भविष्यवादियों के समान अर्धपारदर्शक रंगों के प्रयोग से घनवादी अवकाश को स्फटिकीय रूप प्रदान किया। उनके गिरजाघरों के सड़े लकी में ईश्वरीय उदात्त का दर्शन है तो सागर-किनारों के घाड़े दृश्यों में घन व विस्तार था।

1937 में नात्सी सरकार से उनकी कला को 'अच्छ कला' 87 घोषित करके उनके चित्रण पर प्रतिबंध लगाये व वे फिर अमेरिका गये जहाँ से वे 1887 में अपने जर्मन मातापिता के साथ जर्मनी आये थे। उनकी कला में जर्मन ध्वनितपट्टि व फॉर्म घनवाद का मनोहर संगम है।

कुछ अप्रमुख वाद

बीसवीं शताब्दी के आरम्भ से प्रथम विश्वयुद्ध के आरम्भ तक के काल में योरोपीय कलाक्षेत्र में अपूर्व वैचारिक आंति होकर कला में भिन्न वादों ने जन्म लिया जिनमें धनवाद, फाववाद, अभिव्यंजनावाद प्रमुख थे; इनके प्रतिरुद्ध कुछ ऐसे भादोनन हुए जिनसे आधुनिक कला को बहुरंगी रूप प्राप्त हुआ। इन आंदोलनों में निर्मित कुछ वादों का यहाँ विचार करेंगे।

भविष्यवाद:—

19वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में इटाली की नवीन पीढ़ी ने योरोपीय विचार-वादि से अपना सम्पर्क रखने के प्रयत्न शुरू किये। 1895 में 'दिनिश द्विवाचिक' की प्रथम प्रदर्शनी में फ्रेंच, जर्मन, स्विड व आन्ड्रियन चित्रकारों की कलाकृतियाँ प्रदर्शित हुईं जिनसे योरोपीय प्रतीकवाद ने इटाली में प्रवेश किया। 1909 में हुई ट्युरीन अंतरराष्ट्रीय प्रदर्शनी द्वारा इटाली के कलाकार औद्योगिक कला के नये आयामों से परिचित हुए। 1909 में सोटिची ने प्रभाववाद की प्रस्ताना में स्पष्ट प्रकाशित करके इटाली के चित्रकारों को उत्तक अनुत्तरण करने का उपदेश किया व 1910 में उन्होंने फ्लोरेन्स में प्रभाववादी चित्रकारों एवं लेखन, बान रो, गोर्दी, मातिस व पिक्वो के चित्रों की प्रदर्शनी की। इस प्रकार योरोपीय कला के अंतर्गत हुई विचारजायुक्ति के प्रति इटाली के नवकलाकार उत्तेजित हो गये।

इटाली की आधुनिक कला का आरंभ भविष्यवाद से हुआ व इसके प्रणेता थे फिलिपो तोम्मासो मारिनेत्ति। उनका जन्म 1876 में डोविये में हुआ। उनके पिता एक सघन उद्योगपति थे। उनका अध्ययन रोम्स में लोरेन्स विश्वविद्यालय में हुआ व बहुत काल तक वे पेरिस में रहे जहाँ प्रतीकवादी साहित्य व नाट्य कला का उन पर प्रभाव पड़ा। 1905 से उन्होंने निदान में 'फोर्दुलिना' नाम की पत्रिका का प्रकाशन शुरू करके प्रतीकवादी साहित्य का प्रचार किया।

1909 में मारिनेत्ति ने साहित्यिक भविष्यवाद का प्रथम घोषणापत्र तैयार किया जिसमें प्रगतिहीन परंपरागत विचारों को मुक्त होकर भविष्य की दिशा विकासशील होने की आवश्यकता पर बल दिया था। यह घोषणापत्र 'पेरिस 9 फिनारो' पत्रिका में प्रकाशित किया। मारिनेत्ति ने प्रोत्साहन पाकर व चित्रकार कारा, बोन्विपेनी व स्त्रोवो ने भविष्यवादी चित्रकला का

घोषणापत्र¹ 1910 में ट्युरिन में प्रकाशित किया जिस पर उन तीनों के प्रतिरिक्त ज्याकोमो बल्सा व जिनी सेवेरिनी के हस्ताक्षर थे। उस घोषणापत्र के बाद 'भविष्यवादी कला का पारिभाषिक घोषणापत्र'² प्रकाशित हुआ।

घोषणापत्रों के कुछ निम्न उद्धरणों से भविष्यवाद के सिद्धांतों की स्पष्ट कल्पना आ सकती है। उनमें आधुनिक यंत्रयुगीन जीवन के असीम गतित्व की प्रशंसा की थी एवं उसको प्रमुख स्थान देकर चित्रण करने का उनमें सवेष था। "हमारा निश्चित मत है कि एक नये सौन्दर्य ने दुनिया की शोभा बड़ायी है; यह है गति का सौन्दर्य। 'सामोथ्रेस की विजय' शिल्पकृति से तेज चलती हुई मोटरगाड़ी अधिक सुन्दर है"। ".....समय व अवकाश का कल ही अंत हुआ। अब हम निरपेक्ष में रह रहे हैं क्योंकि हमने सर्वव्यापी शाश्वत गति का आविष्कार किया है"। सौन्दर्य का निवासस्थान संघर्ष है। जिसमें आक्रामक शक्ति नहीं है वह श्रेष्ठ कलाकृति नहीं हो सकती"। भविष्यवाद के वैचारिक आदर्श थे—मकट से प्यार, आत्माभक्ता, युद्ध की प्रशंसा, देशभक्ति, जीवन के अन्यायों का अहित्य व गौरव। भविष्यवाद में इन प्रकार के विचारों का प्रभुत्व होने के कारण विश्वयुद्ध की पूर्वकालीन परिस्थिति में उनका प्रसार सरल था। 1912 में इटाली में प्रारंभ होकर जौध ही योरप के सभी देशों में उसके सिद्धांत प्रसृत हुए। भविष्यवादी सम्मेलनों में अकसर जोरशोर होता और मुक्तहस्त पूंसेबाजी व गालीगलाजी में उसका अन्त होता।

भविष्यवादी चित्रकला की अकनपट्टतियों के पीछे निम्न सिद्धांत थे "हमारे दृष्टिनामक से हम एकम-किरणों के समान पदार्थों के अपार देख सकते हैं, अतः हमारे लिये सभी वस्तुएं पारदर्शक हैं। गति की यजह में वस्तुएं हिलती हैं, आगे-पीछे होनी हैं एवं एक दूसरे पर आ जाती हैं। रंग व प्रकाश से युक्त इन संवेदनाओं को चंचल रूपों में विभ्रित करना होगा जिसके लिये विभाजनवाद व पूरकत्व में मिडान्त उपयुक्त है"। "प्रत्येक वस्तु गतिमान है, सब परिवर्तनशील अवस्था में हैं—जिसको कोई रोक नहीं है। नेत्रपटनीय प्रतिमा के दृष्टिमातृत्व के नियम के कारण गतिमान वस्तुओं की नेत्रपटल पर निमित्त प्रतिमाएं अगणित अती जाती हैं व एक दूसरे में मूंची जाने से अवकाश में चंचल लहरों के समान व अवकाश को काटती हुईं प्रतीत होती हैं। अतः दोड़नेवाले घोड़े की चार टांगें नहीं होती बल्कि बीम होती हैं एवं उनकी गति आकार में त्रिभुजीय होती है"।

भविष्यवादियों की 1912 में हुई अन्तप्रदर्शनी योरप की सभी प्रमुख राजधानियों में दिगायी गयी। उसकी विवरणपत्रिका में निम्न विचार थे "वस्तु या मानव को अवल स्थिति में विभ्रित करना बुद्धिहीनता का लक्षण है। वस्तु के पीछे जो अदृश्य शक्ति है और जो वस्तु को चलाती है उसको भी विभ्रित करना चाहिए"। भविष्यवाद के सिद्धांतों के अनुसार विचकार को दृश्य के केन्द्रस्थान में स्वयं को प्ररूपित करके चित्रण करना चाहिये जैसे कि वह आगे और पीछे आ

रहे नाटक को देखकर चित्रित कर रहा है। भविष्यवादी चित्रकारों के लिये जनता-वृक्षता विजली का बल्ब एव दुःखी मानव ममान महत्त्व रखते। 'भिन्न मानसिक अवस्थाओं में समयावच्छेदो दर्शन'⁶ को भविष्यवादी चित्रकार कलाभिव्यक्ति मानते।

भविष्यवादी चित्रकारों के अनुसार गतित्व का निर्माण दो प्रकार से हो सकता है; रेखाओं की स्वाभाविक शक्ति से आकारों में 'निरपेक्ष गतित्व' आकर वे सचेत दिखाई देती है और दूसरे प्रकार का गतित्व गतिमान् वस्तुओं को चित्रित करने से प्राप्त होता है जैसे कि दौड़नेवाला घोड़ा—जिसकी उनके विचार से बीस टांगें होती है—धूमता दृग्मा पट्टिया-जिसके सभी आरे प्रकृत नहीं किये जाते।

भविष्यवाद का सबसे प्रमुख सिद्धान्त था 'समयावच्छेद'⁷ जिसके अनुसार वे भिन्न समय के दृश्य प्रभावों को एक साथ चित्रित करते; इसके द्वारा वे ऐसे विषयों को चित्रित कर सकते जो पहले नहीं किये जाते। मानो वे ऐसी सिद्धकी में से देखकर चित्रण करते जो खुलते ही बाहरी रास्तों की सभी आवाजें, गतिविधियां, वस्तुसमूह एव प्राणिमात्र एक साथ कमरे में घुम जाते; हां, उनके चित्रों का दर्शन ऐसा ही प्राचीनस्त है।

भविष्यवादियों ने नवप्रभाववाद के रंगविश्लेषण का घनवाद के आकार-विश्लेषण के साथ सम्युक्त प्रयोग किया। भविष्यवादियों ने वास्तविकता को नव-प्रभाववादी रंगों की चमकदमक के अन्तर्गत गला दिया और वस्तुओं के नैसर्गिक आकारों को घनवादी विभाजन करके फिर से शृंखलाबद्ध किया।

भविष्यवादी चित्रकारों की कुछ व्यक्तिगत भिन्नताएँ थी; कारा के आकारों में ठोसपन था, बोच्चिप्रोनी की कला में बौद्धिक प्रदर्शन था, तो सेवेरिनी की कला में अलंकारित्व था।

प्रथम विश्वयुद्ध शुरू होते ही भविष्यवाद हतप्रभ हो गया। बोच्चिप्रोनी की युद्ध में मृत्यु हुई। युद्ध के पश्चात् मार्गिनेत्ति ने भविष्यवाद में चेतना डालने के अमफल प्रयत्न किये। युद्ध व हिंसा के स्तुतिस्तोत्र गानेवाले भविष्यवाद को प्राक्षिप्त युद्ध ने ही नष्ट कर दिया। किन्तु गति के प्रभाव को अकलित करने के जिन नये तरीकों का भविष्यवाद ने अविष्कार किया वे आधुनिक यंत्रयुगीन जीवन के गतिस्व का प्रभावी चित्रण करने में बहुत सहायक सिद्ध हुए। इ ग्लिन्ग चित्रकार नेविनमन ने भविष्यवादी शैली के बहुत चित्र बनाये। भविष्यवाद का अमेरिकन चित्रकार जोसेफ स्टेला व जॉन मॅरीन पर काफी प्रभाव था।

मुंबर्तो बोच्चिप्रोनी का जन्म 1882 में कालत्रिया में हुआ। वे स्वतंत्रवृत्ति व साहसी थे। चित्रकार बनने की उनकी आकांक्षा का माता-पिता द्वारा विरोध होने ही वे घर छोड़ कर चले गये और ज्याकोमो बन्ना से कला की शिक्षा प्राप्त की। उनकी खलबली युक्त चित्ररचनाओं—उनके अनुसार मानसिक अवस्थाओं⁸ के 'विदाई', 'जो रह रहे हैं', 'जो चले जा रहे हैं'⁹ इस प्रकार के शीर्षकों में प्रतीत

चित्रों में गतित्व का दर्शन था तो मैजे ने धनवादी शैली से प्रभावी भित्ति चित्रण की सम्भावना को प्रमाणित किया था। अब ने नवीन वस्तुनिर्पेक्ष प्रतीकों की निमित्त के प्रयत्न किये थे। धनवाद के जन्म के पश्चात् हुई यह प्रदर्शनी इस दृष्टि से महत्वपूर्ण थी कि इससे चित्रकारों का धनवाद की श्रुतियों की ओर ध्यान आकृष्ट होकर भिन्न उत्तर धनवादी आकार-सम्बन्धी बादों के विकास को सुनिश्चित दिखाएँ मिली व कला में वस्तुनिर्पेक्षता का महत्व बढ़ता गया।

जाक वियो, सेजान के समान प्रभाववाद को ठोस रूप प्रदान करने के ध्येय से प्रेरित थे व वे आधुनिक चित्रकला को प्राचीन महान् परम्परा से मिलाना चाहते थे। देलोन व लेजे के समान, वे विन्दु रंगों के सौन्दर्य के प्रेमी थे व ग्रीस के समान, आकार-रचना के प्रयोगों में रुचि रखते। उन्होंने विन्दु रंगों के प्रयोग के साथ स्फटिकीय आकारों की रचना करके ऐसी मृदर कलाकृतियाँ बनायीं जिनमें संगीत के समान वस्तुनिर्पेक्ष आनन्द की अनुभूति है। मादाम द स्ताल का वास्तुकलासम्बन्धी विधान 'वास्तुकला जमा हुआ संगीत है'¹⁷ उनकी कलाकृतियों को समुचित रूप से लागू होता है। वियो ने जिस विषय को चुना—मानव, प्रकृतिदृश्य, वस्तुसमूह—उसको रंगों व आकारों की ज्यामिति में बन्दी करके काव्यपूर्ण दृश्य संगीत का निर्माण किया। उनकी चित्रमृष्टि ऐसी प्रतीत होती है जैसी स्फटिक में से दिखायी देने वाली रगविरगी अनोखी पनीमृष्टि।

मैजिजे ने आरम्भिक काल में नवप्रभाववाद का अध्ययन किया। कला की सैद्धांतिकता पर उनकी निष्ठा थी; धतः उन्होंने कला में वास्तुकला, शास्त्रीय रचना व रंगों के सौन्दर्य पर बल दिया। शास्त्रीयतावादी दृष्टिकोण होने से त्हीत की कला में ज्यामितीय आकार का स्पष्ट व प्रभावपूर्ण अन्तर्भाव है। देलोन, वियो, फ्रेस्नाय व मैजे के साथ वे धनवाद में रंगों का प्रभाव बढ़ाने के पक्ष में थे। माकुमिस ने भी धनवाद को विन्दु रंगों के प्रयोग में समशीला रूप प्रदान किया। मार्सेल चुशा का बुद्धिवादी दृष्टिकोण था किन्तु वे अपनी भावनाओं को चित्रकला में व्यक्त नहीं रच सके। मानव-मन की दुर्बलताओं व चापल्य को वे अपनी भाँति जानते व अपनी कलाकृतियों में उनको मुक्त स्थान देने। वे भविष्यवाद की ओर घाट्ट हूए थे किन्तु उनकी भविष्यवादियों का अर्थ विषयों पर निर्भर रहना पसंद नहीं था और बाद में वे दादा आन्दोलन में शामिल हुए। मैसिसपो-दोर प्रदर्शनी में पिकाबिया ने 'सेविन का जुन'¹⁸ चित्र प्रदर्शित किया था। वे कलाकार के आँकड़ों निर्माण करने के आँकड़ों की निष्ठा में रक्षा करने के पक्ष में थे। उन्होंने अपने कई चित्रों को धमलुष्ट होकर नष्ट कर दिया।

सुरीलवाद :—

1912 में भविष्यवादियों की प्रदर्शनी हुई जिसका विनी ने विशेष स्वागत नहीं किया। धरोरिनेर ने उसकी कठोर आलोचना की किन्तु मैजिजे, मैजे, पिकाबिया व चुशा को उसमें अपनी कलासम्बन्धी धारणाओं की पुष्टि मिली। गतिर के परिणाम व समभावधेद के गिडान्त के अनुसार किये गये चित्रण ने उनकी विशेष रूप

में प्राकल्पित किया। समयावच्छेद की अस्पष्ट कल्पना विश्लेषणात्मक धनवाद में भी थी व उस दिशा में कला के विकास की सम्भावना पिकासो के सम्मुख थी। कुछ धनवादियों को धनवाद का स्थायित्व पसन्द नहीं था व वे उसको गतित्वदर्शी रूप देना चाहते। ये चित्रकार सेजान के रचना व आकारसम्बन्धी सिद्धान्तों के अतिरिक्त गोबे, सोरा व नावि कला के चमकीले रंगकन को और आकृष्ट थे। इन चित्रकारों में द्युशा, वियो व मासैल थे। वे आदर्श अनुपात का विश्वास करते व उनके विचार से अनुपात व मापतोल के नियमों को रंगकन पर लागू किया जा सकता था व चित्रकला को संगीत के समान विशुद्ध (दृश्य वास्तविकता से निरपेक्ष) रूप दिया जा सकता था। फाव चित्रकारों के रंगों की चमक व सोरा के रंगविश्लेषण सम्बन्धी सिद्धान्तों ने वे प्रभावित थे किन्तु वे रंगों के स्वाभाविक सौन्दर्य व मुसगति के तत्वों को कार्यान्वित करके चित्रण करना चाहते जबकि सोरा नैसर्गिक रूप व प्रकाश के प्रभाव के समरूप चित्रण करने के उद्देश्य से रंगों की योजना करते थे। संक्षेप में वे फाव रंगों की चमक व धनवाद के आकारसौन्दर्य का मिलाप करना चाहते थे। सुरीलवाद भी एक ऐसा वाद था जिसमें रंगसौन्दर्य को प्रधान स्थान देकर धनवादी रचनाएँ की जाती थी और उसके प्रणेता थे रॉबर देलोने व अनुयायियों में कुपका, मॉगन रसेल, मॅक्डोमहड राइट, सोनिया टर्क आदि चित्रकार थे। इस वाद का उदय 1912 में हुआ।

देलोने (1885-1941) ने 1911 से चमकीले रंगों के अनोखे प्रयोग से 'समयावच्छेदी खिड़कियाँ'¹⁹ शीर्षक के चित्र बनाये। धनवादी चित्रण से विषयमूचक रूप, दूरदृश्यलघुता व गहराई को हटा कर उन्होंने चमकीले रंगों की आकार रचना द्वारा बहुरंगी इन्द्रधनुषी दुनिया का इन चित्रों में दर्शन कराया। नैसर्गिक रूप की जो कुछ सीमित मूचकता उनके चित्रों में अन्वशिष्ट है, उसमें विषय की और सकेत की अपेक्षा वस्तु के स्वाभाविक निरपेक्ष सौन्दर्यगुणों से चित्रण में कलात्मक लाभ उठाने के प्रयत्न हैं। फाव चित्रों में व देलोने की 'समयावच्छेदी खिड़कियों' में पर्याप्त अन्तर है। फाव चित्रों में वस्तु के नैसर्गिक रूप का ऐंठनदार सरलीकरण है तो देलोने के चित्रों में मूल आकारों का ज्यामितीय प्रयोग है। 'समयावच्छेदी खिड़कियों' में एफेल मिनार की ऊर्ध्व दिशा में गतिमान वृत्ताकार रेखाओं का प्रयोग चित्र के वस्तुनिरपेक्ष सौन्दर्य को बढ़ाने के उद्देश्य से किया है। इन ऊर्ध्वगामी गतिमान लयबद्ध रेखाओं में देलोने को वस्तुनिरपेक्ष सौन्दर्य की अनुभूति हुई। प्लेटो की विशुद्ध सौन्दर्य की परिभाषा को देलोने आदर्श मानते, "सच्चा आनन्द सुन्दर रंगों से मिलता है व आकारों से ... जैसे कि वृत्त, रेखाएँ, वर्ग आदि जो-किसी बाह्य कारण के बिना-स्वयमेव सुन्दर है"²⁰। चमकीले रंग, ज्यामितीय आकार, लयबद्ध रेखाएँ पर्यन्त प्लेटो-रूपित वस्तुनिरपेक्ष तत्वों का परिणामदायक दर्शन हमें देलोने के सुरीलवाद में मिलता है। 'समयावच्छेदी खिड़कियाँ' शीर्षक दुर्भ्रष्ट है व इन चित्र-रूप खिड़कियों को सोनकर देलोने ने निसर्ग व वस्तुनिरपेक्ष के सौन्दर्य का एक माध्य

दर्शन कराया है। देलौने ने 'समयावच्छेदी विरोध'²¹ के सिद्धान्तों से रंगों के विरोधों का स्पष्टीकरण किया है। एफेल मिनार, सेनकूद जैसे गतिपूर्ण रेखाओं से सचेत विषयों को चित्रित करने के पश्चात् देलौने ने सश्लेषणवादी दृष्टिकोण अपना कर चित्रों में गतित्व का निर्माण करना गुरु किया। सुरीलवाद के गतित्व-दर्शन को देखकर बोच्चिप्रॉनी ने उसको भविष्यवाद के समरूप माना किन्तु सुरीलवाद व भविष्यवाद में स्पष्ट अन्तर है; सुरीलवाद का जन्म रंगों के ऐन्द्रिय परिणाम में हुआ था जबकि भविष्यवाद का जन्म मानवजीवन की यत्रनिमित्ति गति में हुआ था। कुछ वस्तुनिरपेक्ष चित्रकारों ने निसर्ग के अनुकरण के आरोप से बचने के लिये पूर्ण रूप से ज्यामितीय आकारों से कलाकृतियाँ बनायीं किन्तु देलौने का उद्देश्य भिन्न था। वे प्रथम निसर्ग में वस्तुनिरपेक्ष आकारों को ढूँढते और बाद में उनके पृथक्करण में वस्तुनिरपेक्ष रचनाएँ करते। उनके कलात्मक दृष्टिकोण पर उनके निम्न विधान प्रकाश डालते हैं "रंग चित्रविषय भी है व आकार भी है"²², एवं "जब तक कला वस्तु के प्रभाव से मुक्त नहीं होती तब तक वह केवल वर्णनात्मक साहित्य मात्र है"²³। धनवादी, रचनाप्रधान बौद्धिकता से भी, रंगसौन्दर्य के प्रति विमोह उनकी कला की आधारभूत सज्जनप्रेरणा था। व रोबरोल के समयावच्छेदी विरोधों के सिद्धान्तों में इतने प्रभावित थे कि उन्होंने एक पत्र के नीचे 'समयावच्छेदी देलौने'²⁴ नाम से हस्ताक्षर किया था। इस प्रकार देलौने के सुरीलवाद का आधारभूत तत्व था। वस्तु के निरपेक्ष आकारों व रंगों का विपुल सौन्दर्य। देलौने की रंगसंगति के सुमवादित्व की समीक्षा की स्वरचना से समरूपता को देखकर फर्वातिनेर ने उनकी कला को नाम दिया 'सुरीलवाद'²⁵।

1912 के पश्चात् देलौने ने 'वृत्तीय लय', 'समयावच्छेदी वृत्ताकार'²⁶ वगैरह वस्तुनिरपेक्ष चित्रमातिकाएँ बनायीं जिनमें रभीन वृत्तों को चित्रित करके सहरों के समान गतित्व का परिणाम दर्शाया है। इस संदर्भ में उन्होंने लिखा है "हरेक को संवेदनात्मक भावों प्राप्त हैं जिनसे वह देखता है कि दुनिया में रंग हैं व रंगों से अंचल प्रभाव, ठोस रूप, गहराई, शीघ्रताएँ रचना चित्रित किये जाते हैं... मधोप में, रंगों में जान है, वे गान लेते हैं... अब हम एफेल मिनार, रास्ता के दृश्य व बाह्य मृष्टि में विदा लेते हैं। हम घासी में रंगे हुए मेबे नहीं चाहते; हम चाहते हैं घादमों के दिव्य की घटकन"।

प्रभाववाद के उन्मूलन में रंगों के सौन्दर्य को बढ़ाने का जो कार्य विद्युत्वाद ने किया वही कार्य धनवाद ने उत्तरकाल में सुरीलवाद ने किया। विद्युत्वाद के समान, केवल ध्वनि-शक्ति में सीमित होने से सुरीलवाद अल्प समान्य हुआ किन्तु आधुनिक कला का वस्तुनिरपेक्षता की दिशा में विकास होने में यह काफी महायत्न रहा। किरणवाद, सर्वोच्चवाद, रचनावाद, विगद्धवाद व नवनवीनवाद :

ये सभी बाद तक कठोर रचना से सीमित व बुद्धिनिष्ठ थे। बाह्य विषयों के बचन से मुक्त होकर निर्विरोध भावनापूर्ण सज्जन करने की धर्मियत्रनावादी प्रवृत्ति

को इनमें स्थान नहीं था। आकारों की स्पष्टता व शास्त्रशुद्ध नियमों का पालन इनके आधारभूत तत्त्व थे; सुव्यवस्थित अनुशासनपूर्ण क्रमबद्ध रचना इनकी कलानिर्मिति का लक्ष्य था। इन चित्रकारों की अकनपद्धति सुसूत्र मुनिर्मिति व निर्मल थी; कलानिर्मिति का प्रत्येक चरण सावधानी से व विचारपूर्वक बरता जाता था। सुरीलवाद के समान, ये आधुनिक कलाप्रवाहों में से कुछ अप्रमुख प्रवाह हैं एवं आधुनिक कला के विकास में योगदान करने के बाद में ये उसी विशाल रूप में विलीन हो गये और उनका स्वतन्त्र अस्तित्व नष्ट हो गया। इनका सबसे अधिक प्रभाव आधुनिक वास्तुकला, औद्योगिक परिकल्पना व निर्माण-कलाओं पर पड़ा। योरोप व अमेरिका में जो सरलीकृत ज्यामितीय भवन-निर्माण देखने को मिलता है उसका उद्गम इन वादों से प्रस्थापित रचनासिद्धान्तों में ही है। सरल ज्यामितीय आकारों का शास्त्रशुद्ध समीपीकरण, आकारों का अवकाश से समुचित समन्वय व अवकाश में सुस्थापन, स्पष्ट व निर्मल समतल क्षेत्रों की योजना, अनावश्यक अंगों का उच्चाट, कार्यात्मकता पर बल आदि विचारों को निर्माण के आधारभूत तत्त्व बनाने का श्रेय इन्हीं वादों को है।

1910 के करीब पेरिस के चित्रकारों का रशियन चित्रकारों पर प्रभाव बढ़ रहा था व वे घनवाद, फाववाद एवं भविष्यवाद की ओर आकृष्ट हो रहे थे और उनके सिद्धान्तों से लाभ उठाकर नयी दिशाओं में प्रयोगशील थे। इन प्रयोगों से नवनवीन वादों ने जन्म लिया जिनमें से एक वाद 'किरणवाद' नाम से प्रसिद्ध हुआ। इस वाद को जन्म देकर उसका विकास करने का कार्य मिलाइल लारियोनोव व उनकी पत्नी नातास्या ने किया। सिन्धाक की व्यक्तिगत बिन्दुवादी अकनपद्धति, सुरीलवाद व विश्लेषणात्मक घनवाद से आरम्भ करके लारियोनोव ने प्राकृतिक दृश्यों व मानवाकृतियों को किरणों के समान रेखाओं से अंकित आकारों में व धब्बों में विभाजित किया। भविष्यवाद के प्रभाव में आकर इन किरणों जैसी रेखाओं को वे तीव्र व स्पष्ट रूप में अंकित करने लगे व ऐसी रेखाओं को वे 'बलरेखाएँ'²¹ कहने लगे। 1912 में उन्होंने चित्रों से वास्तुमादृश्य को पूर्ण रूप से हटा कर ऐसी वस्तु-निरपेक्ष कृतियाँ बनायीं जो प्रकाशशलाकाओं से निमित्त रचनाएँ जैसी दिखायी देने लगीं। कान्डिन्स्की की कलाकृतियों के साथ ये किरणवादी कृतियाँ वस्तुनिरपेक्ष कला के प्रारम्भिक चरण थीं। 1913 में किरणवाद का घोषणापत्र प्रकाशित करके लारियोनोव ने अग्रिम्यक्ति से रचना को व सापेक्ष से निरपेक्ष को अधिक महत्त्वपूर्ण जाहिर किया। किरणवाद अधिक काल तक जीवित नहीं रहा किन्तु उसका प्रकाश-शलाकासम प्रभाव रंगमंच की साजसज्जा में उपयुक्त सिद्ध हुआ। लारियोनोव व उनकी पत्नी ने रंगमंच की साजसज्जा का काम भी किया व टागिनेव के समूहनृत्य की परिकल्पनाएँ बनायीं।

मर्वोच्चवाद का उदय 1913 में मास्को में हुआ व उसके प्रणेता थे वासिलीयोर मालेविच। उस वर्ष उन्होंने पूर्ण श्वेत पृष्ठभूमि पर एक स्याना वर्ग चित्रित कर के

में मिलती है जिनमें लकड़ी, काच, रस्सी वगैरह पदार्थों को लेकर पिकासी व आक ये रचनाएँ की थीं। 1912 में बोच्चिग्रोनी ने स्पष्ट किया था कि केवल रंगों से या एक ही माध्यम से कलानिर्मिति करने की अपेक्षा यदि हम काच, लकड़ी, गत्ता, लोहा, सीमेंट, चमड़ा, कपड़ा, बिजली के लट्टू आदि विभिन्न वस्तुओं का प्रयोग करेंगे तो उसमें सज्जनपूर्ण निर्मिति की अधिक सम्भावना है; प्रवकाश में त्रिमितियुक्त कलाकृतियों का निर्माण कला का मुख्य लक्ष्य होना चाहिये। उन्होंने भविष्यवाद के सिद्धान्तों के अनुसार प्रवकाश में गनिमान धनरूप कलाकृतियों के निर्माण की भी कल्पना की थी। इन विचारों को 1911 में ही आर्किपेन्को ने प्रयोगान्वित किया था। लारियोनोव के शिष्य ब्लाइडमीर टाटलिन ने 1913 में वस्तुनिरपेक्ष धनरूप कलाकृतियों की निर्मिति की जिनमें इन विचारों के अनुसार काच, लकड़ी व धातु का प्रयोग था। 1914 में उन्होंने ऐसी कृतियाँ बना कर उनको डोरी से लटकाया। 1919 में उन्होंने इन विचारों को वास्तुकला में लागू करने के उद्देश्य से कुछ योजनाएँ तैयार कीं। बीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में अमेरिकन कलाकार कान्डेर ने टाटलिन के प्रयोगों का विकास कर चंचल-कृतियों³⁴ को बनाया और वे चंचल-कृतियों के नवनिर्माता के रूप में ख्यातनाम हुए। टाटलिन के आन्दोलन को 1917 में नोम गाबो व आटोन पेंपस्नर ने सहयोग देकर सामर्थ्यवान् बनाया। पेंपस्नर शुरू में चित्रकार थे एवं वे पेरिस में आर्किपेन्को से मिले थे। गाबो ने गणितीय सिद्धान्तों के अनुसार कुछ रचनाएँ कीं। 1915 से आरम्भ कर के उन दोनों ने जो रचनाएँ कीं उनमें शुरू में कुछ वस्तुसादृश्य था किन्तु बाद में वे पूर्ण वस्तुनिरपेक्ष बन गयीं। रचनावाद में कलाकृति त्रिमितियुक्त होती थी एवं ऐसी कृति की निर्मिति कलाकार की व्यक्तिगत भावनाओं से मुक्त होकर, विमुक्त रचना के सिद्धान्तों के आधार पर की जाती थी। रचनावाद के पीछे गणित व विज्ञान का शास्त्रीय सामर्थ्य था। 1922 में रणियन राज्यसत्ता के विरोध को देखकर काण्डिन्स्की व निगिन्स्की के साथ गाबो व पेंपस्नर भी रणिया छोड़ कर चले गये। रचनावाद ने प्राधुनिक मूर्तिकला को नया वस्तुनिरपेक्ष दृष्टिकोण व माध्यम का स्वातन्त्र्य प्रदान किया।

रचनावाद ने मूर्तिकला के क्षेत्र में जो कार्य किया वही कार्य डच 'डे स्टायल' मण्डल व नवनवीतवाद ने चित्रकला के क्षेत्र में किया। रणिया में जब वस्तुनिरपेक्ष रचनात्मक वादों का सामर्थ्य बढ़ रहा था, हानेड के कलाक्षेत्र में 'डे स्टायल' आन्दोलन जोर पकड़ रहा था। पेरिस के चित्रकारी—मुख्य रूप से धनवादी चित्रकारी—में इस आन्दोलन ने प्रेरणा पायी व योरोपीय विचारत्राणि में यही भी जागृति पैदा की। इस आन्दोलन के प्रमुख थे वान डोगन्युग व पियट मोद्रियान। चित्रकला व मूर्तिकला का वास्तुकला व औद्योगिक कला में सम्पर्क प्रस्थापित कर के सब का समन्वित रूप में विकास करना 'डे स्टायल' का ध्येय था। अपने ध्येय की प्राप्ति के लिये आकारों के ज्यामितीय सरलीकरण को उन्होंने अनिवार्य माना एवं औद्योगिक

कला व वास्तुकला के कार्यात्मकता व स्पष्टता के गुणों को सफलता के आवश्यक तत्व माना।

1910 से मोद्रियान पेरिस में रहते थे। 1914 में वे हॉलैंड आ गये व विश्वयुद्ध के आरम्भ होने से फिर पेरिस नहीं जा सके। विश्लेषणात्मक भनवाद से प्रेरणा पाकर वे पानी की लहरों, वृक्षों जैसी वस्तुओं को खड़ी व झाड़ी रेखाओं से ज्यामितीय रूप देकर चित्रित करते। 1916 में वान डोसबुर्ग व बाट वान डेर लेक उनके साथ काम करने लगे। 1917 में उन्होंने मूल रंगों में, त्रिभुज, आयत व गैररह ज्यामितीय आकारों में चित्ररचनाएँ कीं। 1920 के करीब मोद्रियान की कलाशैली को सुनिश्चित रूप प्राप्त हुआ व वे काले रंग की सखी पट्टियों से चित्रक्षेत्र को विभाजित करके चित्रण करने लगे। इससे अधिक सरलीकृत आकार-रचना की कल्पना करना कठिन है। अपनी नयी शैली को मोद्रियान ने नाम दिया 'नवलचील-वाद' जिसका प्रमुख रचनासिद्धान्त या 'विरोधों में सुसवादित्व';³⁵ इसका सबसे सरल उदाहरण है समकोण-जिसमें याड़ी व खड़ी रेखाओं के विरोध का सुमंगत दर्शन है-अतः मोद्रियान सदैव समकोण में मिलने वाली खड़ी व झाड़ी रेखाओं का ही प्रयोग करते। उसी प्रकार वे रंगों को तेज व बर्णहीन वर्णों में विभाजित करके उनका विरोधी रूप में प्रयोग करते।

1921 में 'डे स्टाइल' मण्डल के वास्तुकारों ने अपने सिद्धान्तों को भवन-निर्माण में प्रत्यक्षित करना शुरू किया जिससे आधुनिक वास्तुकला का रूप ही बदल गया।

'डे स्टाइल' कलाकारों ने कठोर अध्ययन से सुसवादित्व के मूलभूत तत्वों का आविष्कार करके उनके द्वारा ऐसी वस्तुनिरपेक्ष कलाकृतियों का निर्माण करना चाहा जो कलाकार की वैयक्तिक भावना या कल्पना पर निर्भर नहीं है, जिनके सौन्दर्य का उद्गम कलाकार की वैयक्तिक अनुभूति या आकस्मिक घटना में नहीं है व जो सम्पूर्ण शाश्वत सत्य नियमों पर आधारित है। ऐसी कला में मनोरंजन, प्रतिपादन या व्यक्तित्व को स्थान नहीं हो सकता; ऐसी कला का केवल सामाजिक ध्येय ही हो सकता है एवं उसकी पूर्ति में वास्तुकला, मूर्तिकला व चित्रकला का सहयोग आवश्यक था। इस ध्येय से कला व जीवन के बीच अन्तर न रह कर कला का पृथक् रूप नष्ट होगा एवं भावनाओं की संकुचित धाराओं से मुक्त होकर आंतरिक संतुलन व सम्पूर्ण गुणवादित्व को अनुभव करेगा। डोसबुर्ग ने लिखा "भविष्य की कला बाह्य बंधनों से मुक्त व प्रशांत होगी; सबसे अधिक व प्रमुख तत्व होंगे मूल्य, कार्यात्मकता व रचना—वैयक्तिक विचार की त्रुटियाँ नहीं होंगी"।

पियट मोद्रियान (1872-1944) का जन्म हॉलैंड के ग्राममंकोर्ट नगर में हुआ। नियमबद्ध कलाविद्यालयीन अध्ययन के बाद क्रमशः प्रभाववाद व पाववाद का अध्ययन करके वे 1910 में भनवादी पद्धति का चित्रण करने लगे। 1911 में वे पेरिस गये जहाँ वे 1914 तक रहे। इस काल में उन्होंने आधुनिक कला में हो

रहे आदोलनो के परिशीलन से अपनी कला के सैद्धान्तिक विचार व अकनपद्धति के आधार को मजबूत बनाया। उनके धनवादी चित्र विश्लेषणात्मक है। सश्लेषणात्मक पद्धति की ओर वे कभी प्राकृष्ट नहीं हुए। धनवाद के आरम्भिक प्रभाव के बावजूद उनकी कला का विकास पूर्ण स्वतंत्र रूप से हुआ और उसका मार्गदर्शन उनकी मौलिक प्रतिभा व निजी दार्शनिक विचारों ने किया। वे थिमोसोफिकल सोसायटी के सदस्य थे व डच दार्शनिक शोनमाकस-जिनसे वे 1916 में परिचित हुए थे—के विचारों का उन पर बहुत प्रभाव था। शोनमाकस के विचार से कलाकार के लिए रचना के 'लचीले गणितशास्त्र'³⁶ के अपरिवर्तनीय आंतरिक नियमों का अनुशासन आवश्यक है : हमको निसर्ग की गहराई का अन्तर्भेद करना होगा जिससे हमको मथार्थ की आन्तरिक रचना के सत्य का ज्ञान हो जाये। मोड्रियन ने भी नवलचीलवाद को निसर्ग की बहुरंगी जटिलता को लचीले तत्वों द्वारा मुनिश्चित रूप देने का माधन माना। उनके विचार से, गणित के समान, कला भी विश्व-मंडनीय मूल तत्वों को प्रतिरूपित करने का निर्दोष व अचूक माधन है।

कान्डिन्स्की व मोड्रियन को वस्तुनिरपेक्ष कला के प्रणेता मानते हैं किंतु दोनों के विचारों में मौलिक भिन्नता है। कान्डिन्स्की ने कलाकार की 'आंतरिक आवश्यकता' को सत्रेन का आदिम प्रेरणा-स्रोत माना है जबकि मोड्रियन ने कलाकार के व्यक्तित्व को विशुद्ध निरपेक्ष गणितीय रचना-शास्त्र में बाधक तत्त्व माना है। अतः कान्डिन्स्की की वस्तुनिरपेक्ष कला का मूलाधार है आत्मिक अभिव्यक्ति तो मोड्रियन की वस्तुनिरपेक्ष कला का मूलाधार है विशुद्ध स्वयंपूर्ण रचनासौंदर्य।

मोड्रियन के 1906 में बनाये चित्र 'कुटिया का शरच्चित्र' व 1911 में बनाये चित्र 'आटा वृक्ष'³⁷ की तुलना यदि उनसे 1915 में बनाये 'घन व शृणु चिन्हों की रचना' व 1942 में बनाये 'सरल रेखाओं की लय'³⁸ से करते हैं तो उनकी वस्तुनिरपेक्षता की ओर स्वाभाविक प्रवृत्ति स्पष्ट हो जाती है।

मोड्रियन ने अपने कलाविषयक विचारों पर बहुत कुद्व लिखा। उनके विचार से रंग व रंग चित्रकला के मूल तत्व हैं और उनको वास्तुनादृश्य के बन्धन से मुक्त करके स्वतंत्र रूप से विकसित होने देना चाहिये। चित्रों में स्वभावतः गमनता होता है अतः चित्ररत्ना में धनत्व, दूरदृश्यनयता जैसे बाह्य तत्वों का समावेश नहीं होना चाहिये। सम्पूर्ण दृश्य-मध्य का आविष्कार करने सरल आकारों में ही होना है; अतः चित्ररत्ना में धायन जैसे सरल आकारों की योजना अपरिहार्य है। मोड्रियन से पूर्व इस प्रकार का सम्पूर्ण आन्त्रीय दृष्टिशील सौर ने बननाया था किन्तु उन्होंने अपनी कला में आन्त्रिक आकार नादृश्य को हटाने के बजाय बटुनुतमी जैसे प्रतीकात्मक आकारों की योजना करके वस्तुनिरपेक्ष कलात्मक गुरों पर ध्यान केंद्रित किया था।

मोंड्रियान का ध्येय केवल कलाक्षेत्र तक सीमित नहीं था; उसका क्षेत्र जीवन-ध्यापी था। वे कला के स्वतन्त्र अस्तित्व को ही अनावश्यक मानकर उसको जीवन से एकरूप करना चाहते। इस संदर्भ में उन्होंने लिखा है "वस्तु-मादृश्य सौन्दर्य-भावना को हानि पहुँचाता है; अतः चित्रकला से वस्तु का उच्चाट करना चाहिये। कला के विचार से रचना एक सत्य है। नैसर्गिक रूप के समान वैयक्तिक भावना भी विशुद्ध रचनानिमित्त को विघातक है। व्यक्तित्व के तत्व द्वारा कला में काव्यात्मकता का प्रवेश होता है जो सम्पूर्ण निरपेक्ष सौन्दर्य को हानिकारक है। वस्तु व मानवीय भावना विशुद्ध नहीं है। कला का निर्माण असम्भव कर देती है। जीवन के अग्रप्रत्यग में विशुद्ध सौन्दर्य का अन्तर्भाव होने से भविष्य में कला का स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं रहेगा और हम उसकी आवश्यकता को महसूस नहीं करेंगे क्योंकि हमारे आसपास कलामय वातावरण होगा। जीवन में सुसवादित्व का निर्माण करके कला लुप्त होगी"। एव "कला के आंतरिक सम्पूर्ण सत्य को साकार करना है"। विशिष्ट में जब तक सम्पूर्ण का दर्शन नहीं होता तब तक मोंड्रियान संतुष्ट नहीं होते।

मोंड्रियान की उत्तरायु की कृतियों में कुछ साहचर्य-दर्शन के प्रयत्न हैं; जैसे कि उनके चित्र 'ग्राइवे बुगि-बुगि'³⁹ में अमेरिकन जार्ज संगीत के समरूप दृश्य रचना करने के प्रयत्न हैं। मोंड्रियान, फ्रान्सेस्का, पुसॉ व सोरा की परम्परा के चित्रकार थे व उन्होंने प्लेटो की विशुद्ध सौन्दर्य को कल्पना का अपनी कला में चरम सीमा तक विकास किया।

आत्मतत्त्ववीय चित्रणः—

आत्मतत्त्ववीय चित्रण⁴⁰ में मानवीय गूढ अनुभूतियों का चित्रकला के माध्यम से परिणामकारक दर्शन कराने के प्रयत्न किये गये और चित्रकला को एक नया विषयक्षेत्र प्राप्त हुआ।

आत्मतत्त्ववादी चित्रकारों ने अनुभव किया कि निर्जीव वस्तुओं में भी ऐमा आत्मतत्त्व है जिसमें मानव की भावनाओं को व्याकुल करने का सामर्थ्य है। किसी कोने या घटाले में पड़ी पुरानी वस्तु को देख कर कभी अचेतन साहचर्य से प्रेक्षक की मानसिक अवस्था अकारण व्याकुल होती है; इस अवस्था में कोई आत्म-रिक्त अग्रकटाक्षय है जिसको दृश्य रूप में साकार करके पुनरनुभूत किया जा सकता है जैसे कि आत्मतत्त्ववादी चित्रकार दि किरिको ने लिखा है "ऐसी अवर्णनीय अवस्था को अनुभूति किसी चित्रित, कथित या कल्पित वस्तु के सम्मुख या परचातु हो सकती है"। किरिको के विचार में यदि किसी परिस्थित या उपेक्षित वस्तु को उसके परिव्याग के पोषक वातावरण से—जिसके कारण वह बिल्कुल अर्थहीन प्रतीत होती है—पृच्छ करके नये या उतारे अन्वय वातावरण में बिटाया जाये तो उग वस्तु के अस्तित्व को एक नई श्रेष्ठता, एक नया भावनीयता का सामर्थ्य प्राप्त होता है एवं उनके द्वारा कोई गूढ आत्मा भावनाओं को निःसन्देह भाषा में

दर्शक से बोलने लगती है जो भाषा समझने में असमर्थ रहने से दर्शक की आत्मा व्याकुल हो उठती है। कारा ने इसी अनुभूति के मंदर्म में लिखा है, "दिलकुल ही साधारण वस्तुओं में ऐसा मुलभ व सरल दर्शन है जो अस्तित्व की अदृश्य व उदात्त अवस्थाओं की ओर संकेत करता है; और यही है कला की गूढ महानता"। प्रांरी ह्सो व नव-प्रादिमवादी चित्रकारों के समान, आत्मतत्त्ववादी चित्रकारों को प्रांतरिक मानवीय जीवनस्रोत का साक्षात्कार वस्तु जीवन में हुआ उसको उन्होंने चित्ररूप देना चाहा।

आत्मतत्त्ववादी चित्रकारों का कोई निश्चित प्रचारात्मक कार्यक्रम नहीं था एव उन्होंने किसी कलाकार-मंडल को प्रस्थापना नहीं की। आत्मतत्त्ववादी चित्रण की कल्पना का जन्म किरिको व कारा के आकस्मिक परिचय में हुआ। 1917 में कारा फेरारा के सैनिक-चिकित्सालय में मज्जातन्तु की दुर्बलता का इलाज कराने के लिए भर्ती हुए थे जहाँ उनका ज्योजिमो दि किरिको से परिचय हुआ। किरिको वहाँ 1915 से काम कर रहे थे। वैसे दोनों एक दूसरे को नाम से जानते थे। उस समय कारा भविष्यवादी चित्रण में व्यस्त थे और किरिको पेरिस के कला क्षेत्र में ख्याति प्राप्त कर चुके थे। दोनों में घनिष्ठ मित्रता हुई एवं दोनों ने वहाँ के मठ में—जहाँ चिकित्सालय खोला गया था—महीनो तक चित्रण किया। किरिको के भाई आल्बर्टो साविनिओ जहाँ वैद्यकीय इलाज करा रहे थे। वे एक प्रसिद्ध गूडवादी कवि थे और उनके काव्य पर जर्मन गूडवाद का—जिसने कुबिन, मेरिक् व कारफा जैसे गूडवादी साहित्यकारों को जन्म दिया था—प्रभाव था। साविनिओ के काव्य में किरिको व कारा प्रभावित थे। इसके प्रतिरिक्त विश्वगूड की भीषणता का आत्मतत्त्ववाद पर परिणाम हुआ और उसमें शीर्षहीन मानवाकृतियों का चित्रण होने लगा। फेरारा का वानावरण भी गूडवादी चित्रकारों का पोषक था। दोनों चित्रकार ज्योतो, उच्चेलो, माताच्चियो जैसे महान् इटालियन चित्रकारों की परम्परा के अभिमानों से उनको भविष्यवादी चित्रकारों का पेरिस के चित्रकारों व फनवाद का अनुसरण पगद नहीं था। कारा ने आरम्भ में भविष्यवादी चित्र बनाये थे किन्तु वे भी भविष्यवाद से अंतर्मुक्त थे।

ज्योजिमो दि किरिको का जन्म 1888 में शीम में हुआ व उन पर पीर पोरागिक कथाओं का आकर्षण था। बाद में वे बोर्जसिन व सिनगेर के गूड वानावरण में अख्येष्टित आधुनिक दृश्यचित्रों से प्रभावित हुए। समाचारण का आत्मिक प्रतिभा के कारण पोरागिक कल्पनावेद में आरम्भ कर के धीरे-धीरे वे आधुनिक मूर्ति को अपने गूडवादी दृष्टिकोण में रूपान्तरित करने लगे। नगरों के निम्नस्थ रास्तों पर केवल सफेद मूर्तियों को चित्रित करने उन्होंने रहस्यमय वानावरण के चित्र बनाये। किरिको के गूडवादी आधुनिक चित्रण में प्रभावित होकर कारा ने भविष्यवाद का रवाना किया व दोनों के सहयोग में आत्मतत्त्ववादी चित्रण का विकास हुआ।

प्रात्मतत्त्ववादी चित्रकारों ने निसर्ग को विल्कुल नये दृष्टिकोण से देखा। निसर्ग के समूचे पञ्चतत्वीय रूप का मनोहर ऐंद्रिय परिणाम प्रभाववाद का विषय था जबकि आरमतत्वीय चित्रण का विषय था प्रत्येक वस्तु का स्वतंत्र माकार अस्तित्व व उसका मनोवैज्ञानिक परिणाम। प्रात्मतत्त्ववादी चित्रकारों ने निसर्ग की सभी वस्तुओं को पृथक् व्यक्तित्व लिये हुए एक गूढ मानवीय आरम्भिक सबन्धों से सचेत देखा। किरिको ने लिखा है, "हम चित्रकला की वस्तुसृष्टि के आरम्भिक मनोविज्ञान के दर्शन का साधन मानते हैं। चित्रक्षेत्र में वस्तुओं व वस्तुओं को पृथक् करनेवाले अवकाश को पूर्ण सचेत करना यह नये खगोलशास्त्र का--जिनमें वस्तुएं भाग्य के गुरुत्वाकर्षण से पृथ्वी से जकड़ी हुई हैं--मूलाधार है।" कल्पनाशक्ति द्वारा किरिको ने एक नयी सचेत, प्रात्मतत्वीय सृष्टि की जड़ सृष्टि के अन्तर्गत देखा जो कारा के विचार से सत्यार्थ में चित्रकार की यथार्थ सृष्टि है, ".....जो आरम्भिक दृश्य परिचय की अवस्था की सृष्टि नहीं है बल्कि जिसका वस्तु के आकारदर्शन से घनिष्ठ सम्बन्ध है, जो इतना प्रकाशमान है कि वह यथार्थ को बन्दी कर लेता है। इस महान् रचनातत्त्व के बिना हमारा भौतिक जीवन खोखला व व्यर्थ है एवं उसकी सफलताएँ क्षीणता का माध है"। किरिको ने इस सम्बन्ध के बारे में लिखा है, "हमारे दैनन्दिन जीवन का जपमाला-सदृश्य एक शृंखलाबद्ध तर्कशास्त्र बन जाता है जिसमें हम वस्तुओं के स्मृतिरूप सम्बन्धों को पुनः पुनः दोहराते रहते हैं। प्रादमी अपने कमरे में बैठा रहता है जहाँ आलमारी में किताबें पड़ी हैं, पिजड़े में पक्षी हैं वगैरह, व सब कुछ सामान्य सा प्रतीत होता है क्योंकि अपनी स्मृतियों की शृंखला के तर्कशास्त्र में उसका सही हिसाब बैठता है; किन्तु इस शृंखला की एक प्राध कड़ी भी जब किसी क्षण टूट जाती है तो न जाने किसी अज्ञात कारण से, कमरे में बैठा वही प्रादमी, पिजड़े का पक्षी, वे किताबें निराला रूप धारण करते हैं। भय, विस्मय.....किन्तु दृश्य में कोई अन्तर नहीं है, केवल मेरे दृष्टिकोण में ही परिवर्तन है व हम वस्तुओं के आरमतत्वीय सृष्टि में प्रवेश पाते हैं"। वस्तुओं को अपरिचित वातावरण में रखने या जिन वस्तुओं से उनका, हमारी स्मृति में या विचारों में, साहचर्य नहीं है ऐसी वस्तुओं के साथ रखने से भी इसी प्रकार की मनोवैज्ञानिक अवस्था का निर्माण किया जा सकता है। इस प्रकार की धारणाओं से प्रेरित होकर आरमतत्त्ववादी चित्रकारों ने मूर्तियों, केलों जैसी वस्तुओं को रास्नों पर व मछलियों को रंगमंच पर स्पष्ट आकारों में चित्रित कर के गूढ भावनाओं को जागृत किया व मनोवैज्ञानिक सृष्टि का दर्शन कराया; पृष्ठभूमि को ज्यामितीय दूरदृश्यलघुता से कठोर बनाया व वस्तुओं के मरलीकृत टोस रूप को अधिक स्पष्ट बनाने के उद्देश्य से अनेकानेक नाटकीय प्रकाश के अन्तर्गत गहरी छाया के साथ अंकित किया जिसमें उनके चित्रों में भयानक गहराई छा गयी।

ऐसी स्थायीरूप वस्तु आरम्भिक जीवन से अंतर्गत जड़ वस्तुओं की दुनिया में जीवित घर प्राणियों का चित्रण घगबद्ध रहता और उनकी अनिश्चित गतिविधियों

दर्शक से बोलने लगती है जो भाषा समझने में असमर्थ रहने से दर्शक की धारणा व्याकुल हो उठती है। कारा ने इसी अनुभूति के संदर्भ में लिखा है, "विल्हुन ही साधारण वस्तुओं में ऐसा मुलभ व सरल दर्शन है जो अस्तित्व की प्रदृश्य व उदात्त प्रवस्थाओं की ओर सकेत करता है; और यही है कला की गूढ़ महानता"। सारी हसो व नव-प्रादिमवादी चित्रकारों के समान, आत्मतत्त्ववादी चित्रकारों को धार्तरिक मानवीय जीवनस्रोत का साक्षात्कार वस्तु जीवन में हुआ उसको उन्होंने चित्ररूप देना चाहा।

आत्मतत्त्ववादी चित्रकारों का कोई निश्चित प्रचारात्मक कार्यक्रम नहीं था एव उन्होंने किसी कलाकार-मंडल की प्रस्थापना नहीं की। आत्मतत्त्ववादी चित्रण की कल्पना का जन्म किरिको व कारा के आकस्मिक परिचय में हुआ। 1917 में कारा फेरारा के सैनिक-चिकित्सालय में मज्जातन्तु की दुर्बलता का इलाज कराने के लिए भर्ती हुए थे जहाँ उनका ज्योत्रिओ दि किरिको से परिचय हुआ। किरिको वहा 1915 में काम कर रहे थे। वैसे दोनों एक दूसरे को नाम से जानते थे। उस समय कारा भविष्यवादी चित्रण में व्यस्त थे और किरिको पेरिस के कला क्षेत्र में ख्याति प्राप्त कर चुके थे। दोनों में घनिष्ठ मित्रता हुई एवं दोनों ने वहाँ के मठ में—जहाँ चिकित्सालय खोला गया था—महीनों तक चित्रण किया। किरिको के भाई प्रात्यर्तो साविनिओ जहाँ वैद्यकीय इलाज करा रहे थे। वे एक प्रसिद्ध गूडवादी कवि थे और उनके काव्य पर जर्मन गूडवाद का—जिसने बुबिन, मैरिक व काफका जैसे गूडवादी साहित्यकारों को जन्म दिया था—प्रभाव था। साविनिओ के काव्य में किरिको व कारा प्रभावित थे। इनके प्रतिरिक्त विश्वगूड की भीषणता का आत्म-तत्त्ववाद पर परिणाम हुआ और उनमें शीघ्रहीन मानवाकृतियों का चित्रण होने लगा। फेरारा का यातावरण भी गूडवादी विचारों का पोषक था। दोनों चित्रकार ज्योत्रो, उच्चेलो, मासान्चिओ जैसे महान् इटालियन चित्रकारों की परम्परा के अधिमानी थे उनको भविष्यवादी चित्रकारों का पेरिस के चित्रकारों व घनवाद का अनुसरण पसंद नहीं था। कारा ने आरम्भ में भविष्यवादी चित्र बनाये थे किन्तु वे भी भविष्यवाद में घमनुष्ट थे।

ज्योत्रिओ दि किरिको का जन्म 1888 में सीग में हुआ व उन पर सीक पौराणिक कथाओं का आकर्षण था। बाद में वे डॉकलिन व बिनगेर के गूड कलावरण में परिवेष्टित काल्पनिक दृश्यचित्रों में आकृष्ट हुए। समाधारण काव्यात्मक प्रतिभा के कारण पौराणिक कल्पनावेद में आरम्भ कर के धीरे-धीरे वे साम्यवादी दृष्टि को अपने गूडवादी दृष्टिकोण में रूपांतरित करने लगे। नगरों के निम्नतम वर्गों पर केवल सचेत दृष्टियों की चित्रित करने उन्होंने रहस्यमय वातावरण के चित्र बनाये। किरिको के गूडवादी काव्यात्मक चित्रण में प्रभावित होकर कारा ने भविष्यवाद का ख्याति प्राप्त दिशा व दोनों के सहयोग में आत्मतत्त्ववादी चित्रण का विकास हुआ।

भावसृष्टि का आविष्कार करना चाह। इस मंदर्भ में उन्होंने लिखा है "प्राचीन दार्शनिकों व कवियों ने कला को बधमुक्त किया। सर्वप्रथम शोपेन्हीर व नीत्से ने जीवन की मूर्खता के प्रांतिक गहन अर्थ का हमें ज्ञान कराया व कला में उस मूर्खता को किस प्रकार रूपांतरित किया जा सकता है इसका भी निर्देशन किया "— निर्जीव पदार्थ के अपरिवर्तनीय प्रशांत सौन्दर्य की भयानक शून्यता में"। नीत्से के प्रभाव से किरिको ने अचल वस्तुसृष्टि की रिक्तता के अतर्गत गूढ़ आत्म-तत्त्व का साक्षात्कार किया व उसको चित्रकला में प्रतिमित करके पुनरनुभूत किया। 1911 से 1915 तक वे पेरिस में रहे। अपोलिनेर ने उनको पिकासो, देरॉ व अन्य फ्रेंच कलाकारों से परिचित कराया किन्तु उसका उनकी कला पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा। वे एकांत में चित्रण करते व प्राचीन इटालियन नगरों के धर्म-संगिक प्रकाश से युक्त काल्पनिक दृश्यचित्र बनाने जिनमें धनन्त अवकाश की गहराई में ऊंचे मीनारों, प्राचीन भवनो, बन्द दीवारघड़ियों, मूर्तियों, केले के गुच्छो, अदृश्य भाकृतियों की छायाओं वगैरह अनोखे अंगों को ठोस रूप में, दूरदृश्यलघुता का कठोर पालन करके चित्रित करने; सब कुछ सुनसान व स्तब्ध दिखायी देता; दर्शक को प्रांतिक चुभन व्यपित करती व यह जानने को बह बेचैन होता कि आखिर इस धीरान जादूनगरी में कौनसी गूढ़ आत्माएँ रहती है जो उसके माय धाम-मिवोनी खेल रही है। ऐसे चित्रों में 'रास्ते का उदासीन व रहस्यपूर्ण दृश्य'⁴³—जिसमें सुनसान रास्ते पर एक लडकी की छाया को पहिया चलाते हुए चित्रित किया है,—'कवि की सदेहावस्था'⁴⁴—जिसमें विशाल प्राचीन वास्तु के ममान के भागन में धड़ की सफेद शिल्पाकृति व केले का गुच्छा रहे हैं—प्रसिद्ध है। उनके चित्र 'भविष्यवेत्ता'⁴⁵ में दर्जी का मिट्टी का मॉडेल प्राचीन भवन के सामने रमे हुए श्याम पट पर खोची हुई ज्यामितीय गणिताकृति की ओर गौर में देखकर चिंतन करने हुए चित्रित किया है।

ज्योजिओ मोरांती (1890—1964) किसी कलात्मक आंदोलन में शामिल नहीं हुए। प्रारम्भ में उन पर सेजान व धनवाद का कुछ प्रभाव था व वे वस्तु-चित्रण करते थे। 1918 में वे प्रारम्भतत्त्ववादी चित्रकारों के संपर्क में आ गये। कला के अध्ययन के लिये वे कभी पेरिस नहीं गये, न उन्होंने अपने कलागबधी विचारों को शब्दरूप दिया। अपना निवासस्थान बोलोन्या में रहकर उन्होंने धन तक धनुराग व ममपितृत्ति से शीशियों, जलपात्रों व भिन्न आकारों के मिट्टी पात्रों के वस्तुचित्र बनाये जो कोमल रंगसंगति, लयबद्ध आकार व वास्तुशास्त्रीय रचना से एवं पृष्ठभूमि के वातावरण से गूढ़ व सचेत हैं।

चित्र के गूढभाव के लिए विघातक होती। आत्मतत्त्वोपचित्रों की गूढ आत्माओं के संचार से सचेत दुनिया, जीवित प्राणियों की गतिमान् अस्वस्थ दुनिया से पूर्ण निराली है एवं उसमें जीवित प्राणी को कोई स्थान नहीं दिया जा सकता था। अतः आत्मतत्त्वोपचित्रण में मनुष्य के स्थान पर कठपुतलियों, मूर्तियों व कहीं मानवध्यायाओं को अंकित किया है व चित्रों में जादूनगरी का प्रभाव दिखाया है। मनुष्य की आंतरिक भावनाओं को वस्तुओं के प्रतीकात्मक जीवनदर्शन में प्रतिमित किया है मानो दर्शक की आत्मा ही चित्रित वस्तुओं द्वारा अपने गूढ अस्तित्व का साक्षात्कार करा रही है।

आत्मतत्त्वोपचित्रकला के नये 'महत्तर यथार्थ'⁴¹ संबंधी विचारदर्शन ने कुछ इटालियन कलाकारों को आकर्षित किया एवं प्राधुनिक इटालियन कला के विकास में योगदान करके उस पर अमिट प्रभाव छोड़ा। प्राधुनिक इटालियन कला के इतिहास में आत्मतत्त्ववाद का बहुत ही महत्वपूर्ण स्थान है। अंतरराष्ट्रीय दादावाद, जर्मन जादूमय यथार्थवाद, फ्रेंच अंतियथार्थवाद व इटालियन आत्मतत्त्ववाद 'महत्तर यथार्थ' की खोज में समान रूप से प्रेरित थे एवं उनके विचारदर्शन व रूप में अनिच्छित समानता है। ज्योजिओ मोरादी 1918 में आत्मतत्त्वोपचित्रण शुरू किया एवं चित्रण व साधन से आत्मतत्त्वोपचित्रण के काव्यात्मक रूप का वैयक्तिक विशेषताओं के साथ विकास किया।

किरिओ के अनुसार आत्मतत्त्वोपचित्रकला के नामकरण के निम्न कारण हैं, "पदार्थ का प्रकाश व इंद्रियातीत मोन्दर्य भुम्भे आत्मतत्त्वोपचित्रण प्रतीत होता है; जो वस्तुएं रंगों की निर्मल चमक व आकारों की प्रबल स्पष्टता से धुंधलापन व सदेह को दूर करती हैं वे भी आत्मतत्त्वोपचित्रण हैं"।

शुरू में ही किरिओ पुरातन वातावरण में पले। उनके इटालियन माता-पिता भीम के बोल्डो नगर में जाकर बसे जहाँ किरिओ का जन्म हुआ। उनकी मनाशन पद्धति की शिक्षा दी गयी; होमर, गार्नेटिम व प्लेटो का उन्होंने विद्यार्थी व्यवस्था में गहरा अध्ययन किया। एपेन्स के पोनिटेन्टिक विद्यालय में उन्होंने चित्रकला की प्राथमिक शिक्षा प्राप्त की। 1906 में पिना की मृत्यु के पश्चात् उनकी माता वापस इटाली आ गयीं व उन्होंने किरिओ को अधिक अध्ययन के लिये म्यूनिख भेजा। यही विद्यालयीन अध्ययन में उनकी विशेष मास नहीं हुआ। गणहामयों में जाकर उन्होंने बॉर्नलिन के चित्रों का अध्ययन किया व उसमें उनकी कला की निश्चिन्त आत्मिक शिक्षा मिली। स्वप्नित कृति, मूर्तिमयकृतता⁴² व एकाग्रदंश किरिओकी स्वभावविशेषताएँ थी; अतः उनकी चित्रण व कृति के स्वप्नित दृश्य बहुत प्रिय थे। नीरस के अध्ययन से उनकी ज्ञान हुआ कि एकाग्रदंश में नीरस को दृग कठोर अंगार में भी जादूनगरी का दर्शन हुआ। नीरस से प्रेरणा पाकर उन्होंने ब्राह्मण रूप की रचना को अनुभव किया एवं उनकी आंतरिक गूढ काव्यमय

भावमृष्टि का आविष्कार करना चाहा। इस मदर्भ में उन्होंने लिखा है "प्राधुनिक दार्शनिकों व कवियों ने कला को बधमुक्त किया। सर्वप्रथम शोपेनहौर व नीत्से ने जीवन की मूर्खता के आंतरिक महन अर्थ का हमें ज्ञान कराया व कला में उस मूर्खता को किस प्रकार रूपांतरित किया जा सकता है इसका भी निर्देशन किया निर्जीव पदार्थ के अपरिवर्तनीय प्रशात सौन्दर्य की भयानक शून्यता में"। नीत्से के प्रभाव से किरिको ने अचल वस्तुमृष्टि की रिक्तता के अतर्गत गूढ आत्म-तत्त्व का साक्षात्कार किया व उसको चित्रकला में प्रतिमित करके पुनरनुभूत किया। 1911 से 1915 तक वे पेरिस में रहे। अपोलिनेर ने उनको पिकामो, देरें व अन्य फ्रेंच कलाकारों से परिचित कराया किन्तु उसका उनकी कला पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा। वे एकांत में चित्रण करते व प्राचीन इटालियन नगरों के अनसर्गिक प्रकाश से युक्त काल्पनिक दृश्यचित्र बनाने जिनमें अनन्त अवकाश की गहराई में ऊंचे मीनारों, प्राचीन भवनो, बन्द दीवारघडियों, मूर्तियों, केले के गुच्छों, अदृश्य आकृतियों की छायाओं व गैरह अनोखे भगो को ठोस रूप में, दूरदृश्यलघुता का कठोर पालन करके चित्रित करने; सब कुछ सुनसान व स्तब्ध दिखायी देता; दर्शक को आंतरिक चुभन व्यथित करती व यह जानने को बह बेचैन होता कि आखिर इग वीरान जादूनगरी में कौनसी गूढ आत्माएँ रहती है जो उसके साथ आत्म-मित्रीता खेल रही हैं। ऐसे चित्रों में 'रास्ते का उदामीन व रहस्यपूर्ण दृश्य'⁴³—जिसमें सुनसान रास्ते पर एक लड़की की छाया को पहिया चलाते हुए चित्रित किया है,—'कवि की गदेहावस्था'⁴⁴—जिसमें विशाल प्राचीन वास्तु के समान के आगन में धड़ की सफेद शिल्पाकृति व केले का गुच्छा रमे हैं—प्रसिद्ध है। उनके चित्र 'भविष्यवेत्ता'⁴⁵ में दर्जी का मिट्टी का मॉडेल प्राचीन भवन के सामने रमे हुए श्याम पट पर खीची हुई ज्यामितीय गणिताकृति की घोर गौर में देखकर चिंतन करने हुए चित्रित किया है।

ज्योजिओ मोरादी (1890-1964) किसी कलात्मक आंदोलन में शामिल नहीं हुए। आरम्भ में उन पर सेजान व घनवाद का कुछ प्रभाव था व वे वस्तु-चित्रण करते थे। 1918 में वे आरम्भतत्त्ववादी चित्रकारों के संपर्क में आ गये। कला के अध्ययन के लिये वे कभी पेरिस नहीं गये, न उन्होंने अपने कलागर्भी विचारों को शब्दरूप दिया। अपना निवामस्थान बोलोग्ना में रहकर उन्होंने घन तक घनुराग व ममपितृवृत्ति से शीशियों, जलपात्रों व भिन्न आकारों के मिट्टी पात्रों के वस्तुचित्र बनाये जो कोमल रंगमंगनि, लयबद्ध आकार व वास्तुशास्त्रीय रचना से एवं पृष्ठभूमि के वातावरण में गूढ व सचेत हैं।

चित्र के गूढभाव के लिए विघातक होती। आत्मतत्त्वोपचयी चित्रों की गूढ आत्माओं के संचार से सचेत दुनिया, जीवित प्राणियों की गतिमान् अवस्था दुनिया से पूर्ण निराली है एवं उसमें जीवित प्राणियों को कोई स्थान नहीं दिया जा सकता था। अतः आत्मतत्त्वोपचयी चित्रण में मनुष्य के स्थान पर कठपुतलियों, मूर्तियों व कहीं मानवछायाओं को अंकित किया है व चित्रों में जादूनगरी का प्रभाव दिखाया है। मनुष्य की आंतरिक भावनाओं को वस्तुओं के प्रतीकात्मक जीवनदर्शन में प्रतिमित किया है मानो दर्शक की आत्मा ही चित्रित वस्तुओं द्वारा अपने गूढ अस्तित्व का साक्षात्कार करा रही है।

आत्मतत्त्वोपचयी चित्रकला के नये 'महत्तर यथार्थ'⁴¹ संबंधी विचारदर्शन ने कुछ इटालियन कलाकारों को आकर्षित किया एवं आधुनिक इटालियन कला के विकास में योगदान करके उस पर अमिट प्रभाव छोड़ा। आधुनिक इटालियन कला के इतिहास में आत्मतत्त्ववाद का बहुत ही महत्वपूर्ण स्थान है। अंतरराष्ट्रीय दादावाद, जर्मन जादूमय यथार्थवाद, फ्रेंच अतिथयार्थवाद व इटालियन आत्मतत्त्ववाद 'महत्तर यथार्थ' की खोज में समान रूप से प्रेरित थे एवं उनके विचारदर्शन व रूप में घनिष्ठ समानता है। ज्योजियो मोरादी 1918 में आत्मतत्त्वोपचयी चित्रण शुरू किया एवं चिंतन व साधन से आत्मतत्त्वोपचयी चित्रण के काव्यात्मक रूप का वैयक्तिक विशेषताओं के साथ विकास किया।

किरिको के अनुसार आत्मतत्त्वोपचयी चित्रकला के नामकरण के निम्न कारण हैं, "पदार्थ का प्रणाल व इंद्रियातीत सौन्दर्य मुझे आत्मतत्त्वोपचयी प्रतीत होता है; जो वस्तुएं रंगों की निर्मल चमक व आकारों की अज्ञात स्पष्टता से धुंधलापन व सदेह को दूर करती है वे भी आत्मतत्त्वोपचयी हैं"।

शुरु से ही किरिको पुरातन वातावरण में पले। उनके इटालियन माता-पिता ग्रीस के बोल्डो नगर में जाकर बसे जहाँ किरिको का जन्म हुआ। उनको सनातन पद्धति की शिक्षा दी गयी; होमर, साक्रेटिस व प्लेटो का उन्होंने विद्यार्थी अवस्था में गहरा अध्ययन किया। एयेन्स के पोलिटेक्निक विद्यालय में उन्होंने चित्रकला की आरंभिक शिक्षा प्राप्त की। 1906 में पिता की मृत्यु के पश्चात् उनकी माता वापस इटाली आ गयी व उन्होंने किरिको को अधिक अध्ययन के लिये म्यूनिख भेजा। यहाँ विद्यालयीन अध्ययन से उनको विशेष लाभ नहीं हुआ। सप्रहालयों में जाकर उन्होंने बॉकलिन के चित्रों का अध्ययन किया व उससे उनकी कला को निश्चित आत्मिक दिशा मिली। स्वप्निल वृत्ति, स्मृतिव्याकुलता⁴² व एकांतप्रेम किरिकोकी स्वभावविशेषताएँ थी; अतः उनको विलगैर व कुबिन के स्वप्निल दृश्य बहुत प्रिय थे। नीत्शे के अध्ययन से उनको ज्ञान हुआ कि एकांतप्रेम से नीत्शे को इस कठोर संसार में भी जादूनगरी का दर्शन हुआ। नीत्शे से प्रेरणा पाकर उन्होंने बाह्य रूप की रिक्तता को अनुभव किया एवं उसकी आंतरिक गूढ काव्यमय

भावमृष्टि का आविष्कार करना चाहा। इस संदर्भ में उन्होंने लिखा है "प्राचिन कालीनों व कवियों ने कला को वधमुक्त किया। सर्वप्रथम शोपेनहौर व नीत्से ने जीवन की मूर्खता के आंतरिक गहन अर्थ का हमें ज्ञान कराया व कला में उस मूर्खता को किस प्रकार रूपांतरित किया जा सकता है इसका भी निर्देशन किया ".... निर्जीव पदार्थ के अपरिवर्तनीय प्रशात सौन्दर्य की भयानक शून्यता में"। नीत्से के प्रभाव से किरिको ने अचल वस्तुमृष्टि की रिक्तता के अतर्गत गूढ आत्म-तरव का साक्षात्कार किया व उसको चित्रकला में प्रतिमित करके पुनरनुभूत किया। 1911 से 1915 तक वे पेरिस में रहे। अपोलिनेर ने उनको पिकासो, देरॉ व अन्य फ्रेंच कलाकारों से परिचित कराया किन्तु उनका उनकी कला पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा। वे एकांत में चित्रण करते व प्राचीन इटालियन नगरों के अर्न-संगिक प्रकाश से युक्त काल्पनिक दृश्यचित्र बनाते जिनमें अनन्त अवकाश की गहराई में ऊँचे मीनारों, प्राचीन भवनो, बन्द दीवारपट्टियों, मूर्तियों, केले के गुच्छों, अदृश्य आकृतियों की छायाओं वगैरह अनोखे अर्थों को ठोस रूप में, दूरदृश्यलघुता का कठोर पालन करके चित्रित करते; सब कुछ सुनसान व स्तब्ध दिखायी देता; दर्शक को आंतरिक चुभन व्यथित करती व यह जानने को वह बेचैन होता कि आखिर इस धीरान जादूनगरी में कौनसी गूढ आत्माएँ रहती है जो उसके माथ आत्म-मिवोनी खेल रही हैं। ऐसे चित्रों में 'रास्ते का उदासीन व रहस्यपूर्ण दृश्य'⁴³—जिसमें सुनसान रास्ते पर एक सड़की की छाया को पहिया चलाने हुए चित्रित किया है,—'कवि की मदेहावस्था'⁴⁴—जिसमें विशाल प्राचीन वास्तु के समान के प्रागन में धड़की सफेद शिल्पाकृति व केले का गुच्छा रहे हैं—प्रसिद्ध है। उनके चित्र 'भविष्यवेत्ता'⁴⁵ में दर्जों का मिट्टी का मॉडेल प्राचीन भवन के सामने रने हुए श्याम पट पर खीची हुई ज्यामितीय गणिताकृति की घोर गौर में देखकर चिंतन करने हुए चित्रित किया है।

ज्योजिओ मोरांदी (1890-1964) किसी कलात्मक आंदोलन में शामिल नहीं हुए। आरम्भ में उन पर सेजान व अनावाद का कुछ प्रभाव था व वे वस्तु-चित्रण करते थे। 1918 में वे आत्मतत्त्ववादी चित्रकारों के संघर्ष में घा गये। कला के अध्ययन के लिये वे कभी पेरिस नहीं गये, न उन्होंने अपने कलात्मकी विचारों को शब्दरूप दिया। अपना निवामस्थान बोलोन्या में रहकर उन्होंने अंत तक अनुराग व समर्पितवृत्ति से शीशियों, जलपात्रों व भिन्न आकारों के मिट्टी पात्रों के वस्तुचित्र बनाये जो कोमल रंगमंगनि, लयबद्ध आकार व वास्तुशास्त्रीय रचना से एवं पृष्ठभूमि के वातावरण में गूढ व सचेत हैं।

एवं बौद्धिक तत्वों को हटा कर कला की नयी परिभाषा तैयार करने की चर्चा शुरू हुई। यंत्रयुगीन आकारों के नवनिर्माण ने कलाकारों का ध्यान आकर्षित किया। भविष्यवादियों ने घोषित किया था कि तेज चलनेवाली गाड़ी 'सामोस' की विजय' शिल्पाकृति से अधिक सुन्दर है; देलों को एफेल मीनार के विशाल रूप में उदात्त का दर्शन हुआ था; तेजे ने यंत्र के सर्वव्यापित्व का पहचान कर मानवाकृतियों को यंत्रसम चित्रित किया था; किंतु 'दादा' कलाकारों यंत्र के निर्माण में मानवजाति की गुलामी व उपहास के तत्त्व दिखायी दिये। उन्होंने बक्र, तार, यंत्र के पुर्जे आदि वस्तुओं से युक्त अनेकी, यंत्रसम किंतु पूर्ण अनुपयुक्त रचनाओं को चित्रित करके मानव की यंत्र की गुलामी का उपहास किया। इससे पहले फूलों, पौधों व प्राणियों के चित्रों से परिपूर्ण पुस्तकों से मानव का मनोरंजन होता था व अब उद्योगनिर्मित उपयुक्त वस्तुओं के सचित्र सूचीपत्रों में नवीन आरामदायक सुखसाधनों का वर्णन पढ़ कर मानव भविष्य की कल्पनानगरी के स्वाद देखने लगा था; किंतु दादावादियों ने उसका भ्रमनिरास किया।

1911 में लुशा ने यंत्रसम आकृति को चित्रित करके उसको शीर्षक दिया 'कॉफी की चक्की'⁵ इसके द्वारा जगली जाति के क्रूर व भयानक देवताओं के पूजन से प्राधुनिक मानव की यंत्रपूजा की तुलना करके उन्होंने मानव की भूलंता का उपहास किया था। 1912 में उन्होंने भविष्यवादियों के गतित्व के सिद्धान्त से प्रभावित होकर, अपनी प्रसिद्ध चित्र 'जीने पर उतरती हुई विवस्त्र मानवाकृति'⁶ बनाया। 1914 से उन्होंने 'बनीबनायी'⁷ वस्तुओं को अपरिचित अनोखे ढाँचावरण में रख कर व विचित्र कल्पनिक शीर्षक देकर कलाकृति के रूप में प्रदर्शित करना शुरू किया व अपनी उपहासार्थ कला की नया मोड़ दिया। ऐसे वस्तुदर्शन से प्रेक्षकों में हंसी, क्रोध या भय की भावना का निर्माण होता व 'दादा' कला का उद्देश्य सफल होता। 1917 में हुई प्रदर्शनी में उन्होंने भूषपात्र पर 'भार मट' नाम से हेस्ताक्षर करके 'फंखारा'⁸ शीर्षक से उसको प्रदर्शित किया। लुशा की 'बनी बनायी कला' में प्रत्यक्ष कठोर वास्तविकता को नया अकल्पित अर्थ देने का सामर्थ्य था।

लुशा ने 'बनीबनायी' की परिभाषा की है—'ऐसी कलाकृति जिसका कोई कलाकार नहीं होता।'... मैं इसके द्वारा कलाकार को समाज के दिये गये देवता के समान स्थान से पदच्युत करना चाहता हूँ।'... 'बनीबनायी' का चुनाव आप नहीं करते, वह आपको चुनती है। जहाँ, भच्छी या बुरी, रचि का सवाल आता है वहाँ कला नहीं होती रचि कला की दुश्मन है।' वे आगे कहते हैं, "व्युत्पत्ति के अनुसार 'कला' का अर्थ है 'करना'। अतः प्रत्येक व्यक्ति कलानिर्मिति करता है व संभव है कि भविष्य की सदियों में कलानिर्मिति होती रहेगी किन्तु उसकी ओर कोई ध्यान नहीं देगा।'... मेरे प्रयत्न के बिना कोई चीज संयोग से बनती है तो मुझे खुशी होती है।'... सब समाज संयोग पर आधारित है। जिस समाज में हम जीवित हैं उसकी घटनाओं की परिभाषा ही संयोग है।'... फ्रेंच भाषा में

द्युशा ने सहजज्ञान से तीन तत्वों को कला के मूलाधार माना एवं स्वाभाविक तरीके से किन्तु निश्चय के साथ प्रयोग कर के उनको कलानिर्मिति में उपयुक्त सिद्ध किया। प्रथम, गतित्व के विचार से उन्होंने घनवाद के मममावच्छेद व भविष्यवाद के गतित्वदर्शी आकारों से आरम्भ करके चल कृतियों की निर्मित का: दूसरा, उपहास के विचार से उन्होंने सहजसिद्ध या आकस्मिक तत्वों के अनपेक्षित परिणाम को कला में स्थान देना शुरू किया जिससे निरुद्देश्य चेतकीडन व परिहास कलानिर्मिति में अचेतन अनुभूतियों को साकार करने के प्रभावी साधन बन गये; तीसरा, विषयवस्तु के परिणामकारक दर्शन के विचार से उन्होंने वस्तु को प्रथम व्यंग्यात्मक व बाद में पृष्ठभूमि से पृथक् व स्वतन्त्र रूप में अंकित किया और अन्त में 'बनीबनायोवस्तु' को भी बुद्धि व कौशल से कलात्मक रूप प्रदान किया, और इस पद्धति को आधुनिक कला में 'महत्तर मर्य' के साक्षात्कार का एक महत्वपूर्ण तरीका माना गया है। ये तीनों विचार दादा रूपाकन पद्धति के बन गये।

1916 में पिकाबिया बार्सेलोना गये जहाँ उनको मारी लोरासो व स्तेजे मिने एव उन्होंने '391' नामक मासिक-पत्रिका का प्रकाशक शुरू किया। 1919 में पिकाबिया ज्यूरिख गये एव न्यूयार्क व ज्यूरिख में स्वतंत्र रूप से जन्मे दादा एकत्र आ गये और दादावाद का जर्मनी व फ्रान्स में अविलंब प्रसार हो गया।

1917 में ज्यूरिख ह्यूल्सेनबेक से वापस बर्लिन चले गये जहाँ जनता भूत, दुःख व राजनैतिक अस्थिरता से सन्नस्त थी। उन्होंने दादा घोषणापत्र में जाहिर किया, "दादा" के साथ एक नये यथार्थ ने जन्म लिया है। जीवन में एकसाथ ध्वनि, रंग व आत्मिक अनुभूतियों की अव्यवस्था प्रतीत होती है और उसको दादा ने अपरिहार्य अपरिवर्तित यथार्थ रूप में स्वीकारा है, जिसमें-हृदयभेदी करण पुकार, दैनंदिन विवेक रहित जीवन के मनोविज्ञान का आतंक व पाशवी सत्य सब कुछ जैसे कि वैसे है।... दादावाद ने ही सर्वप्रथम जीवन के प्रति सौंदर्यात्मक दृष्टिकोण को अस्वीकारा है और उसके लिये उसने नीति, संस्कृति व अंतर्मुखवृत्ति की कपोलकल्पित अस्त्य घोषणाओं को छिन्नविच्छिन्न किया है जो दुर्बल मानव के लिये एक बहाना मान है"। दादावाद का जर्मनी में शीघ्र प्रसार हुआ किन्तु जर्मन दादावाद का लक्ष्य मुख्य रूप से राजनैतिक उपहास था और उसके प्रमुख कलाकार थे ग्रास। उनकी कला के कठोर रेखाकन, मोताज कृतियों, घनवादी व भविष्यवादी अकनपद्धतियों के प्रयोग व अभिव्यजनावादी आवेश के लक्ष्य थे राजनैतिक गुटबाजी, सैनिकशाही व भ्रष्टाचार।

कलोन में मार्क्स एन्स्ट-जो शुरू में दर्शन के विचारार्थ थे-पिकासो व कान्डिन्स्की से प्रभावित थे व अभिव्यजनावाद का अध्ययन कर रहे थे। 1913 में उनका पिकाबिया से परिचय हुआ था। विश्वयुद्ध शुरू होने पर जब पिकाबिया कलोन आये तब मार्क्स एन्स्ट दादा आंदोलन में शामिल हुए एव बार्नेट के साथ उन्होंने कलोन में दादा कृतियों का निर्माण शुरू किया। द्युशा की 'बनीबनायो'

की कल्पना उनको सबसे अधिक पसंद आयी। उन्होने टेविनकल रेखाकन की पुस्तकों में छपी आकृतियों को काट कर विचित्र राक्षसी आकृतियों की चित्रमृष्टि का निर्माण किया जिसमें उन्होने आकस्मिक व अनपेक्षित के तत्त्वों को प्रयोगान्वित किया था। उन्होने पुरानी मासिक पत्रिकाओं व विज्ञानसंबंधी पुस्तकों से रेखाचित्रों को टुकड़ों में काट कर उन टुकड़ों को पुनः एक साथ, भिन्न तर्कहीन क्रम में रख कर—जो पद्धति 'मोताज'¹⁵ नाम से प्रसिद्ध हुई—अद्भुत दर्शन की कृतियाँ निर्माण की, उदाहरण के लिये उन्होने प्रकाशयंत्र को पेड़ पर चिपकाया व भिंङ्गुर के सण्डचित्र को नाव पर चिपकाया। इस प्रकार प्रत्यक्ष मृष्टि से आकारों की चुन कर उनकी पुनर्रचना में वे कालान्क मृष्टि का निर्माण करते। एन्स्ट की कोलाज-कृतियों से प्रतर्भन व अर्चतन प्रेरणाओं का कलात्मक महत्त्व बढ़ गया। 1922 में वे पेरिस गये जहाँ उन्होने प्रतियथार्थवाद के प्रहार में महत्त्वपूर्ण योगदान किया।

1910 में कुर्ट श्विटेस ने हानोवर में 'दादा' को एक निराले रूप में जन्म दिया जिसको वे 'मर्स' कहते। 'मर्स' एक अर्थहीन शब्द था व 'कोम्मर्स'¹⁶ शब्द की योजना करके कोलाजकृति बनाने समय आरम्भ के अक्षर कट जाने से वह शब्द रह गया था। श्विटेस की 'मर्स' कृतियों का उद्देश्य केवल रचनात्मक नहीं था। शुरू में वे प्रभाववादी चित्रण करते थे व कुछ समय तक उन्होने अभिव्यजनावादी चित्र बनाये। उनके पश्चात् पिकासो का अनुसरण कर के उन्होने कोलाजकृतियाँ बनायी व अन्त में दादा के कलाविरोधी अद्भुतवादी विचारों का कोलाजकृतियों में मिलाप करके उन्होने नवीन दृग की कृतियाँ बनायीं। कौल, टिकट, बाल वगैरह वस्तुओं का संग्रह कर के वे उनसे चित्र रचना करते। उनके विचार से ऐसी रचना में ऐन्द्रजालिक परिणाम का निर्माण होकर वास्तविकता के पीछे सत्य में हम परिचित हो जाते हैं। वे अपनी रचनाओं की मर्स कविता, मर्स चित्र व मर्स कोलाज कहते। वे मानते कि जगत् की जाति के देवता के समान उनकी मर्स कृति जीवन की शून्यता को अर्थ प्रदान करती है। अब उन्होने पुरानी वस्तुओं के संग्रह के लिये एक मंदिर के समान विभाल गृह बनवाया जिसको वे 'मर्संबो'¹⁷ कहते; अपनी उर्वरित आयु में उन्होने कई जगह 'मर्संबो' बनवाये। सभी दादा कलाकारों में से श्विटेस सबसे अधिक विचारशील व एकनिष्ठ थे। उनके कुछ 'मर्स बिन्ट' (मर्सबिन्ट=रही चित्र)¹⁸ आकार व रेखाओं के संदर्भ व मनोहर रसमग्न के उत्तम उदाहरण हैं।

1919 में तारा व पिकासो पेरिस गये और वहाँ उन्होने 'दादा' कार्यक्रम शुरू किया। वे 'माहित्य'¹⁹ नामक मासिक पत्रिका में सम्बंधित कवियों के मदत में शामिल हुए जिसमें बतों, घायलों व गुप्त प्रमुख थे। वे कवि तारा ने अधिक विवेकशील थे; वे प्रतर्भन स्वयं की दुनिया व ऐन्द्रजालिक अनुभूतियों को कला द्वारा चित्रित करना चाहते एवं उनके लिये आकस्मिक घटनाओं, प्रचलन चित्रणों, विरूत प्रतिमाओं व प्रतीकों से महात्ता लेते। अतः उनका दादा कलाकारों

से शीघ्र ही परिवर्तन हुआ किंतु दादावाद का फ्रेंच कलाकारों पर विशेष प्रभाव नहीं पड़ा।

कुछ बरसों तक दादा माहित्य व कला का घनिष्ठ सम्बन्ध था व उनके प्रसार व सफलता के दो प्रमुख कारण थे; प्रथम उनका बुद्धिवाद-विरोधी कार्यक्रम—कला को नष्ट करने के लिये कला—विश्वयुद्धजनित निराशा के वातावरण के अनुकूल था, और दूसरा, उनकी 'मन पूत समाचरेत्' पद्धति की पागल प्रदर्शनियाँ लोकविलक्षण व्यवहार, मनमौजी नृत्य वर्ग-ह बातों ने समाज को परिस्थिति से बड़े हुए मानसिक तनाव को हल्का करने का साधन प्राप्त हुआ। पिकासो व ग्रोस जैसे विचारक कलाकार भी दादावाद की ओर आकर्षित हुए थे किंतु कुछ समय में ही वे स्वतन्त्र विचार से स्थायी महत्त्व की कलाकृतियों का निर्माण करने के उद्देश्य से उससे पृथक् हो गए। आर्प व माक्स एन्स्ट जैसे बुद्धिमान् चित्रकार अपने दृष्टिकोण को सुनिश्चित रूप देने में व्यस्त हो गए एवं कला का अन्त करने के उद्देश्य से जन्मे 'दादा' का अन्त हुआ।

दादा का परमोत्कर्ष उसकी 1920 में पेरिस में हुई प्रदर्शनी में देखने को मिला; इसमें मूर्तियाँ व चित्र रखे गये, कविसम्मेलन हुए, संगीतसमारोह का आयोजन किया गया व सभी कार्यक्रम दादा सिद्धान्तों के अनुसार हँसी-मजाक, जोर-शोर व उपहास से श्रोतप्रोत थे। ए. शुशा ने मोना लिसा की प्रतिकृति को होठों पर मूँछें चित्रित करके प्रदर्शित किया व उसको शीर्षक दिया 'लूक'²⁰। पिकाबिया ने एक चौकटे में खिलौने का बन्दर रख दिया और उसको शीर्षक किया 'सेजान का व्यक्तिचित्र'। इस प्रकार दादा कलाकारों ने सौंदर्य की परम्परागत कल्पनाओं व प्राधुनिक कला के महान् आदर्शों का उपहास किया। दादा का जन्म मानव-विकास यत्रयुग व शिष्टाचार की निंदा करने हेतु हुआ था। पिकाबिया की कृति 'कामुकता का प्रदर्शन'²¹ इसी उद्देश्य से बनायी गयी थी और उसमें निरुपयुक्त यत्रसम रचना को चित्रित कर के यत्रयुग का उपहास किया था।

1922 में दादा कलाकारों का एक सम्मेलन हुआ जिसमें त्सार व आर्दे ब्रेतो ने एक-दूसरे का विरोध किया। ब्रेतो ने फ्रेंच कलाकार आरागो, सुपो व एन्वार व कुछ स्विस कलाकारों को अपने गुट में शामिल किया व दो साल के अन्दर ही एक नये आन्दोलन का जन्म हुआ जिसमें दादा के बुद्धिवाद-विरोधी विचारों के साथ, मानव के अन्तर्मन के आंतरिक रहस्यों की खोज का उद्देश्य प्रमुख रूप में सामने रखा गया; यह था अतिथयार्थवाद।

अतिथयार्थवाद :

दादा व भविष्यवाद के समान, अतिथयार्थवाद में कलाकृति के सौंदर्यात्मक गुणों का कोई विचार नहीं था, न उसमें अकनपद्धति सम्बन्धी कोई निश्चित सिद्धांत था। उसने अन्तर्मन के अज्ञात यथार्थ का आविष्कार कर के कलाकारों को एक नया विषयक्षेत्र उपलब्ध कराया। सिग्मुंड फ्राइड के मनोविश्लेषण²² सम्बन्धी विचारों

व अन्तर्भूत के अविष्कार के नये तरीकों ने 1920 के करीब सभी विचारकों का ध्यान आकर्षित किया था; नर्कशास्त्र का सूत्रबद्ध क्रम अब अमूल्य व मिथ्या प्रतीत हो रहा था। अतियथार्थवाद का दृष्टिकोण भी तत्सम था एवं उसके सभी कार्यक्रम उस दृष्टिकोण से निर्दिष्ट थे; उसने कला को अन्तर्भूत की खोज का परिणामकारक साधन माना।

1924 में आर्टो ब्रेतो ने अतियथार्थवाद का प्रथम घोषणा-पत्र प्रकाशित किया। संक्षेप में उसका निष्कर्ष था, "विशुद्ध, स्वयंचालित मनोवैज्ञानिक क्रियाओं से भाषण, लेखन, चित्रण या अभिव्यक्ति के अन्य माध्यमों द्वारा विचारों को सत्य रूप में प्रकट किया जा सकता है। तर्कबुद्धि के बाह्य नियंत्रण में एक सौंदर्यात्मक व नैतिक तथ्यों से मुक्त, स्वयंपूर्ण विचार क्रियाओं पर भी यह सिद्धांत लागू होता है। अब तक उपेक्षित क्रिया-साहचर्यों की श्रेष्ठ सत्यता का अतियथार्थवाद विश्वास करता है, स्वार्थ के निर्णायक सामर्थ्य व अचेतन विचार क्रिया के निष्काम शीघ्रता का विश्वास करता है। इन्होंने ही जीवन की सम्पूर्ण समस्याओं का हल किया जा सकता है। ब्रेतो की धारणा थी कि बौद्धिक विचारक्रिया से मानवजीवन की सम्पूर्ण अनुभूति के अत्यल्प अंश का ही ज्ञान हो सकता है जिसको हम भूत से सम्पूर्ण सत्य मानकर चन्ते हैं। इसके प्रतिरिक्त कल्पना अनुमान व सहजज्ञान से हम प्रातरिक अनुभूति के व्यापक क्षेत्र में प्रवेश करते हैं जो हमें तर्कबुद्धि के विरोध के बावजूद बार-बार बँचेन करती रहती है। कलाकारों व साहित्यिकों को—जो सहजज्ञान व अन्तर्भूत के स्वाामी हैं—इस क्षेत्र में प्रवेश करके उस पर प्रकाश डालना चाहिये। कुछ लोग कला को आकारसौंदर्य की निर्मित मानते हैं किन्तु यह अर्थहीन है; कला का मानव व मानवीय सत्य से प्रत्यक्ष सम्पर्क होना चाहिये। कलाकार इस सत्य को लिपिबद्ध करने का यत्र मात्र है। तर्क, नीति, सौंदर्य वगैरह तत्त्वों से इस यत्र की गति में रुकावट पैदा होगी। यदि कलाकार योग्य तरीकों को अपनायेगा तो वह अन्तर्भूत की धुनी पुस्तक को सरलता से पढ़ पायेगा। जीवन के प्रातरिक सारतत्त्व को गहन अनुभूतियों व उनके प्रति मानवीय प्रतिक्रियाओं को समझने के वैज्ञानिक दृष्टिकोण से अतियथार्थवाद प्रेरित था। इन अनुभूतियों का प्रकटीकरण भौतिक घटनाओं व ऐंद्रिय ज्ञान पर तार्किक विचार करने से नहीं हो सकता था; इसके लिए अन्तःचक्षु से देखना जरूरी था। प्राचीन काल से, प्रादिम लोगों ने अद्भुत घटनाओं की व्याख्या करने में मंत्रतंत्र के प्रयोग में एवं गुप्तविद्या में इसी पद्धति को अपनाया एवं मानवीय मन के गूढ़ सत्त्वों का परिचय किया। किन्तु अतियथार्थवादी कलाकारों ने काफी आगे बढ़ कर स्पष्ट किया कि मानव के अन्तर्भूत व अर्थार्थ के बीच गहरी खाई पार करने के साधन है—कल्पना, अनुमान व सहजज्ञान। मनोरजन, सौंदर्यदर्शन या आत्मसंतोष ये अतियथार्थवादी कला के उद्देश्य नहीं थे। ये कलाकार बाह्य अर्थार्थ के ऐंद्रिय ज्ञान को अस्वीकार कर,

श्रौतमुख होकर आत्मपरीक्षण करते व आंतरिक दुनिया के सत्यार्थ के प्राविष्कार में मग्न रहते। इस प्रकार प्रतिथयार्थवाद में कलात्मक की अपेक्षा वैज्ञानिक दृष्टिकोण पर अधिक बल था; वैज्ञानिक कल्पनाशक्ति प्रतिथयार्थवादी काव्य का प्रमुख आधार थी व उसके द्वारा नये मानसिक क्षितिजों की खोज की जा रही थी।

प्रतिथयार्थवादी कलाकार केवल अचेतन मन की क्रियाओं पर निर्भर रहते और उससे प्राप्त विरोधी प्रेरणाओं को एकात्म रूप देने के प्रयत्न करते व तर्कशास्त्रीय विरोधी तत्त्वों में—जैसे कि मृत्यु व जीवन, भूत व भविष्य, यथार्थ व काल्पनिक आदि—नमनवय करता चाहते। इस मदभं में आद्रे व्रेतो ने लिखा है: "मेरा विश्वास है कि ये प्रत्यक्ष रूप से विरोधी अवस्थाएँ—स्वप्न व जागृति—निरपेक्ष यथार्थ में यानी प्रतिथयार्थ में एकलून होंगी"²³

अपने ध्येय की पूर्ति के लिए प्रतिथयार्थवादी कलाकारों को परंपरागत कला प्रेरणाओं को छोड़ना पड़ा और वे स्वाव, नगा, मतिभ्रम, स्वयंचालित लेखन, मूर्च्छा, भयानक स्वप्न, पागलअवस्था, वायुप्रकोप, निद्राभ्रमण, सम्भोहन²⁴ जैसी असामान्य अवस्थाओं से चित्रण योग्य सामग्री प्राप्त करने लगे। एल्वार के अनुसार इन अवस्थाओं में बुद्धि के शुद्ध स्वतंत्र रूप व मूलभूत मामर्थ्य का सच्चा साक्षात्कार होता है। ऐसी तर्कबाल्य अवस्थाओं में, ऐंद्रिय ज्ञान की तार्किक सूत्रता के जान से मुक्त होकर, अतर्क्य असाधारण व अद्भुत अनुभूतियों द्वारा मानव अज्ञात का दर्शन पाता है। रॉबो के विचार से "..... दीर्घ असाधारण अध्ययन से ऐंद्रियता में मुक्त होकर कवि भविष्यवेत्ता बन जाता है"। इसके अतिरिक्त, असबद्ध या विरोध-भावयुक्त वस्तुओं या कल्पनाओं के साहचर्य से भी प्रतिथयार्थवादी कलाकार अद्भुत प्रभाव का निर्माण करते। उन्होंने सामूहिक प्रयत्नों से सर्जन करने के भी प्रयत्न किये; जैसे कि एक व्यक्ति बहुत से शब्द लिख लेता जिनको पढ़ कर दूसरे व्यक्ति को जिन अन्य शब्दों का कल्पनाज्ञान होता वे शब्द लिखे जाते; व इस प्रकार से निर्मित स्वयंचालित शब्दरचना से कोई तर्कशुद्ध विचार नहीं बनता किन्तु उससे अतर्क्य को प्रकाशित करने वाली शब्दरूप प्रतिमाएँ अवश्य मिलती। इस पद्धति के सामूहिक प्रयत्नों से प्रतिथयार्थवादियों ने कुछ उपन्यास लिखे। इसी के समान पद्धति से प्रतिथयार्थवादी चित्रकारों ने सामूहिक चित्रण किया; कागज के एक-हिस्से पर एक चित्रकार रेखांकन या रंगारंग करता व उसको ढक कर दूसरा चित्रकार कागज के शेष हिस्से में और कुछ बनाता व इस प्रकार ने निर्मित कृति तर्कहीन किन्तु अद्भुत बनती। इन सभी पद्धतियों का एक ही लक्ष्य था—स्वयंप्रेरित सहजसिद्ध प्रतिमाओं व अज्ञात तत्त्वों को कला में बाधना।

इस प्रकार प्रतिथयार्थवादियों ने नये सोदर्यशास्त्र को जन्म दिया जिसके सूत्रधार थे कवि व्रेतो, एल्वार व पियर रेवर्डी। 1924 में प्रतिथयार्थवाद की मासिक पत्रिका 'प्रतिथयार्थवादी क्रांति'²⁵ का प्रकाशन शुरू हुआ। 1929 में प्रकाशित द्वितीय घोषणापत्र में प्रतिथयार्थवादी आंदोलन के उद्देश्यों को अधिक

स्पष्ट रूप दिया था। अतियथार्थवाद की प्रमुख प्रदर्शनियां 1936 में लंदन में व 1947 में पेरिस में हुईं। उसके पश्चात् अतियथार्थवाद, घादोलन के रूप में, नष्ट हुआ यद्यपि वैयक्तिक रूप से, अतियथार्थवादी कृतियां बनती ही रही।

अतियथार्थवाद को आरम्भ में ही अनुयायी मिले। उनकी प्रथम प्रदर्शनी की सूची में पिकामो, मैन रे आर्ग, क्ले, एन्स्टैं, दि किरिको के नाम थे। इनके अतिरिक्त, अतियथार्थवादी चित्रकार आन्द्रे मास्सों, मीरो व पिथर रॉय ने विश्व-ख्याति प्राप्त की। 1926 में 'अतियथार्थवादियों की कलावीथिका' का उद्घाटन हुआ, जहाँ 1927 में इवे ताग्वी के चित्रों की प्रदर्शनी हुई। 1930 में स्पेनिश चित्रकार साल्वाडोर डाली अतियथार्थवादियों के मंडल में शामिल हुए। इस घादोलन में चित्रकारों व कवियों का घनिष्ठ सहयोग रहा। 1928 में कवि ब्रेतो ने 'अतियथार्थवाद व चित्रकार'²⁶ नाम की पुस्तक प्रकाशित की।

अतियथार्थवादी चित्रकारों में से माक्स एन्स्टैं व डाली ने वस्तुसंरक्षक आकारों के प्रयोग में अद्भुत मृष्टि का निर्माण किया जबकि हान्स आर्प, मास्सों व ताग्वी ने अचेतन प्रेरणाओं से प्रभावित कितु वस्तुनिरपेक्ष आकारमृष्टि को बनाया। अतियथार्थवादी चित्रकार, अचेतन क्रियाओं की सहायता के रूप में, कभी कोलाज-पद्धति, अनोखी वस्तुओं का चित्रभेद में समावेश, माध्यम का अप्रचलित ढंग में प्रयोग आदि तरीकों को अपनाते, माध्यम को फँसाना, दूर से फेंकना वगैरह प्रयोग करते।

'निर्जीव पर जीवित्व का आरोप'²⁷ अतियथार्थवाद की एक विशेषता थी जिससे निर्जीव वस्तुओं को नया व्यक्तित्व प्राप्त हो कर वे मूक भाषा में अनोखी भावनाओं को व्यक्त करती व जादूमय मृष्टिमय का निर्माण होता। अतियथार्थवादियों की अन्तर्भेदी शोधक दृष्टि को पत्थर, ठूठ व जड़ वस्तुओं ने विचित्र प्राणियों का दर्शन होता व पुरानी दीवारों में अनोखी मृष्टि का परिचय होता। अनुभूत भावनाओं को जागृत करनेवाली 'तन्मय वस्तु'²⁸ को वे कलाकृति के रूप में प्रदर्शित करते। यन्त्रों के इन मुक्त मनोवैज्ञानिक सामर्थ्यों को अतियथार्थवादी तरीकों में उपाय कर के बढ़ाया जाता। परिचित वस्तु को अपरिचित वातावरण में बाध कर या भिन्न वस्तुओं की सामूहिक रूप में अतक्य रचना कर के नये अतियथार्थ वस्तु²⁹ का निर्माण किया जाता। सब तरह में वस्तु में जीवन-मंचार होकर उसके अस्तित्व को नया मनोवैज्ञानिक अर्थ प्राप्त होता जिसको हम इंद्रजाल कह सकते हैं।

अतियथार्थ अनुभूति की निमित्त दो प्रकार की प्रतिमाओं में हो सकते हैं। मानव-अन्तर्प्रेत के स्मृतिपटल में कई प्रकार की प्रतिमाएँ छिपी रहती हैं जो स्वप्न, मतिभ्रम, दृष्टिभ्रम जैसी अवस्थाओं में, किसी अज्ञात से भावी हुई अंगी मायाकार करती हैं और ऐसा प्रतीत होता है कि वे सब अनोखी निराली दुनिया के प्राणी हैं। कभी सामान्य वस्तुओं के अर्थ रूप से भी निराले वातावरण के कारण या

अपरिचित साहचर्यं ऐसी प्रतिमाएँ जन्म लेती है जिनसे अतिथयार्थं अनुभूति की प्राप्ति होती है। इस 'सदभं' में लोत्रेयमों ने लिखा है "वस्तु का सौंदर्य वही है जो शल्यचिकित्सक की मेज पर, सिलाई-मशीन का छाते के साथ समागम होने से प्रतीत होता है।" नोवालिस ने भी लिखा है "जब पूर्ण रूप से असंबद्ध वस्तुएँ एक ही समय, एक जगह आ जाती हैं या कुछ विचित्र समानताओं, चमत्कृतिपूर्ण सगतियों या अनोखे साहचर्यों का निर्माण होता है तब एक बात से कई स्मृतियाँ जागृत होती हैं एवं कई वस्तुओं में उसी का ज्ञान होता है"। साल्वाडोर डाली के विचार से "बाह्यजगत् का यथार्थ, मन के यथार्थ का केवल स्पष्टीकरण व प्रतिमीकरण है"।

प्रतिमाओं की भिन्नता के अनुसार अतिथयार्थवादी कला का वर्गीकरण किया जा सकता है। कुछ अतिथयार्थवादी कलाकारों के चित्रों में काल्पनिक अवकाश में अद्भुत, भयानक या अनैसर्गिक आकारों की प्रतिमाएँ दिखायी देती हैं जैसे कि वास्तविक आकारों के विकृत रूपान्तर कर के ही उनको अद्भुत वातावरण में रखा गया हो; ऐसी प्रतिमाओं का दर्शन हमें माक्स एम्स्ट, साल्वाडोर डाली व इवे ताग्वी के चित्रों में मिलता है। इनके चित्र ऐसे दिखायी देते हैं जैसे कि किसी अद्भुत मृट्टि के—जो अनैसर्गिक होते हुए वस्तुमृट्टि से काफी समरूप हैं—छायाचित्र। इसको हम 'यथार्थ अतिथयार्थवाद'³⁰ कह सकते हैं। कुछ अतिथयार्थवादी कलाकारों की प्रतिमाएँ पूर्णरूप से काल्पनिक होती हैं व उनका जन्म मनोवैज्ञानिक स्वयंचालित क्रियाओं में होता है, ऐसे कलाकारों में मीरो, ग्रान्दे, मास्सों आते हैं एवं उनकी कला को हम वस्तुनिरपेक्ष अतिथयार्थवाद'³¹ कह सकते हैं। दोनों प्रकार की प्रतिमाएँ अक्सर समिथित अवस्था में देखने की मिलती हैं।

कुछ पूर्वगामी कलाकारों की कृतियों में हमें अतिथयार्थ तत्त्वों का दर्शन मिलता है यद्यपि अतिथयार्थवादी चित्रण को नियोजित सैद्धांतिक रूप व महत्त्वपूर्ण शैली का स्थान बीसवीं शताब्दी में ही प्राप्त हुआ। 15वीं शताब्दी के चित्रकार जेरोम बाँश के चित्र-विशेषतया उनके चित्र 'सासारिक आनन्द का बगीचा'³² अतिथयार्थ प्रवृत्ति के समुचित उदाहरण हैं। गोया के कम्पनाचित्र 'पुत्रभक्षक शनि', 'जादूगरनियों का व्रतदिन'³³ बगैरह व ब्लेक का मतिभ्रमजनित कृतियों का जन्म भी ऐसी प्रवृत्ति में ही हुआ।

कला के विकास में द्वंद्वात्मक प्रवृत्तियाँ प्रेरणाप्रद रहती हैं; एक प्रवृत्ति का लक्ष्य होता है सौंदर्यदर्शन तो दूसरी का लक्ष्य होता है ज्ञानार्जन; इस दूसरी प्रवृत्ति ने अतिथयार्थवाद को जन्म दिया और उसका लक्ष्य था मानव-अस्तमन की खोज। अतिथयार्थवाद केवल कलात्मक या साहित्यिक रचनायत्रणा नहीं था बल्कि वह मानव-जीवन में ज्ञानप्राप्ति व सफलता का साधन था। कुछ उल्टाही व निष्ठावान् अतिथयार्थवादी कलाकारों ने अपने दैनिक जीवन में भी अतिथयार्थवाद के सिद्धांतों का अनुसरण किया। इनमें से साल्वाडोर डाली विशेष ह्यातिप्राप्त चित्रकार हैं। उन्होंने अपने घर में भी विचित्र वस्तुओं, काल्पनिक अनुपपुक्त साधन सामग्रियों व

भयानक चिन्हों से ऐंद्रजालिक वातावरण का निर्माण किया, रहन-सहन में अनोखे रीति-रिवाजों को अपनाया व स्वयं कुछ आदिम लोगों के समान व कुछ पौराणिक ढंग के कपड़े पहिनेते। एक बार लन्दन में अतियथार्थवाद पर भाषण देने के लिये वे गोताखोर की पोशाक पहिन कर गये क्योंकि उनके विचार से अन्तर्भन के गहरे सागर में गहराई तक पहुँचने के लिये ऐसी पोशाक का होना अनिवार्य था। 'न्यूयार्क टाइम्स' के वार्ताहर की भेंट के समय वे भेड़ की छाल पहिने हुए थे।

साल्वाडोर डाली

साल्वाडोर डाली का जन्म 1904 में बार्सेलोना में हुआ। भविष्यवादियों के समभावच्छेद के सिद्धान्त से वे प्रभावित हुए किन्तु उनका प्रयोग उन्होने गतित्व का परिणाम दिखाने में करने के बजाय एक साथ भिन्न काल्पनिक प्रतिमाओं व स्वप्नों को चित्रित करने में, एव स्वप्न को यथार्थ दृश्य अनुभूति के साथ चित्रित करने में किया।

1924 में आत्मतत्त्ववाद के निर्जीव वस्तुओं को सचेत चित्रित करने की कल्पना से परिचित होने पर उनको अभिव्यक्तिसम्बन्धी एक नया दृष्टिकोण प्राप्त हुआ। शुरु में वे भीरो के समान स्वयंचालित क्रियाओं द्वारा चित्रण करते थे किन्तु उससे असंतुष्ट होकर वे अधिक परिणामकारक यथार्थ-अभिव्यजनावादी प्रतिमाओं का काल्पनिक प्रयोग करने लगे। किरिको से उन्होंने वाग्नेर व नीत्ये के गूढ़वाद को समझा; किन्तु फ्राइड के अध्ययन से ही स्वप्न की कल्पनातरंगों के कलात्मक महत्त्व को उन्होंने पहचाना और उनकी अभिव्यक्ति को आंतरिक तीव्रता प्राप्त हुई। यथार्थ के पीछे छिपी हुई प्लास्पद सत्य मृष्टि का उन्होने खून, हत्या व सड़न को चित्रित करके भयानक दर्शन कराया; इस दर्शन के चित्रों में 'जलता हुआ त्रिराफ' (1935) 'गृहयुद्ध की पूर्वसूचना' (1936)³⁴ विशेष प्रसिद्ध हैं। उनका चित्र 'दृष्टिसातय'³⁵ उनकी धसाधारण कल्पनाशक्ति का परिचायक है; इस प्रसिद्ध चित्र में लचीली पड़ियाँ, कपड़ों के समान, पेड़ की टहनियों पर मूखने के लिये रखी हैं; उनके अन्दर कीड़े-मकोड़े उनको खाते हुए चित्रित किये हैं एव एक अजीब मूँछवाला जानवर पास में ही पड़ा है। डाली के चित्रों में उनके धसाधारण चित्रणकौशल व माध्यम प्रभुत्व का प्रमाण मिलता है। अचूक रेखाकन, आकारों का ठोसपन व मनोहर रंगगति की दृष्टि से उनकी प्राचीन डच चित्रकारों के समान निपुणता का चित्र 'ईसा का आरम्भसमर्पण'³⁶ उरकूष्ट उदाहरण है। भीरो, मास्नो व ताग्वी की अतियथार्थ चित्रमृष्टि का उद्गम स्वयंचालित क्रिया है जबकि डाली की कला के पीछे योजना व धम्यास का सामर्थ्य भी है। उन्होने वैश्वकीय मनोविज्ञान का अध्ययन करके निश्चित किया कि सभी बनाकार मानसिक बिकृति³⁷ से पीड़ित रहने हैं, इस बिकृति का निर्माण बाह्य प्रभावों में होता है और अन्त में यह बनाकार का अपरिवर्तनीय स्वभाव बन जाती है। इन बिकृति से संचालित सर्वत्रय्या को वे 'मनोबिकृतिजनित-समानोपक-क्रिया'³⁸ कहते हैं।

माक्स एन्स्ट :

प्रतियथार्थवादी चित्रकारों में से माक्स एन्स्ट ने बहुत दृष्टान्त प्राप्त की एव यथार्थ-प्रतियथार्थवाद का आरम्भ उन्हीं से हुआ। 1922 में वे पेरिस गये व वहाँ एल्वार के साथ उन्हींने काम किया। पुरानी किताबों से चित्रों को काटकर उन चित्रों के टुकड़ों को मनमाने चिपका कर उन्हींने अनोखे दृश्य-प्रभावों का निर्माण किया। माक्स एन्स्ट का विश्वास था कि "दो प्रत्यक्ष रूप से असम्बद्ध तत्वों को दोनों से अपरिचित पृष्ठभूमि पर लाने से सबसे काव्यात्मक प्रेरणा की ज्योति प्रज्वलित होती है"। इस विचार से उनको कोलाजपद्धति आदर्श प्रतीत हुई व उन्हींने उस पद्धति से कई बार कलाकृतियाँ बनायीं। वे 50-60 वर्ष पुरानी मासिक पत्रिकाओं से विकटोरियन काष्ठ की खुदाई की आकृतियों को काटते और उनके टुकड़ों को चिपका कर विचित्र राक्षसी आकृतियों को—जैसे कि जानवरों के शीर्षवाले पक्षी, चोचवाले पुच्छधारी पशु वगैरह बनाते। इसमें 'यथार्थ का काल्पनिक से मिलाप'³⁰ करने के प्रतियथार्थवादी सिद्धांत का प्रयोग है। ब्रैटों, सुवो आदि प्रति-यथार्थवादी कवि व चित्रकारों की मासिक पत्रिका 'साहित्य' में उनके कलासम्बन्धी लेख प्रकाशित हुए।

लकड़ी की फर्श में दिखायी देने वाली विचित्र आकृतियों से प्रेरणा पाकर उन्हींने 1925 में फोत्ताज-पद्धति का आविष्कार किया व उस पद्धति से चित्र बनाये। प्रथम उन्हींने लकड़ी की फर्श पर कागज रखके फोत्ताजकृतियाँ बनायीं। चित्रों के अद्भुत प्रभावों से प्रोत्साहित होकर उन्हींने लकड़ी के स्थान पर अन्य पदार्थों का उपयोग शुरू किया। फोत्ताज-पद्धति में लकड़ी, ईंट व पत्थर जैसे पदार्थों की खुरदरी सतह पर कागज रखके उस पर पेन्सिल, कोयला या क्रेयान से रगड़ा जाता है जिससे कागज पर अनपेक्षित आकारों का निर्माण होता है। पृष्ठभूमि विशेषता के कारण जो विचित्र आकार कागज पर उतरते उनसे आरम्भ होकर काव्यात्मक दृश्य सर्जन प्रेरणाएँ सामने आती—जैसे कि वनस्पति, सागर, वर्षा आदि—जिनके बारे में एन्स्ट ने लिखा है "रूपांतर व सूचकता के बाह्य कारणों से इन चित्रों में मूल पदार्थों का निजी व्यक्तित्व लुप्त होकर उनमें अनपेक्षित प्रतिमाओं का प्रादुर्भाव होता"। 1926 में माक्स एन्स्ट ने इन चित्रों की मालिका को 'निसर्ग का इतिहास' नाम से प्रकाशित किया। निसर्ग में दृष्टिगोचर काल्पनिक आकारों से प्रेरित होकर एन्स्ट ने अपनी कला का आगे विकास किया। फोत्ताज के समान पद्धतियों द्वारा वे नैसर्गिक आकारों को कागज पर उतारते व उस पर पूरक रंगाकन या रेखाकन करके अपनी कल्पना को सम्पूर्ण रूप में चित्रित करते। इस प्रकार उन्हींने काल्पनिक प्रागैतिहासिक कालीन जैसे घने जंगलों व वनस्पति सृष्टि के चित्र बनाये जिनमें पौराणिक देवताओं, राक्षसों व प्राणियों का आभासरूप अस्तित्व प्रतीत होता है। जंगलों के इन पौराणिक दृश्यों में सृष्टि की यातरिक शक्तियों के अस्तित्व व संचार का परिणामकारक दर्शन है। पेड़ों के तनों, पत्तों, घास की पत्तियों को

घनोष्ठे आकारों में अंकित करके, उनके बीच काल्पनिक जानवरों को चित्रित किया है। उन्होंने लोहे की पुरानी टूटी-फूटी जंग लगी हुई पत्तियों के ढेर को दृश्यचित्रण के विषय रूप में चुन कर निम्नोप्य आधुनिक शहर के रूप में चित्रित किया।

1941 में वे अमेरिका गये व वहाँ प्रवाल, लावा, चट्टान आदि भूगर्भीय पदार्थों के शुष्क वनस्पतिहीन प्राकृतिक दृश्यों को चित्रित करके उनमें उन पदार्थों के रगरूप से मिलतीजुलती काल्पनिक प्राणियों, राक्षसों व देवताओं की प्राकृतियाँ अंकित की। निसर्ग के समरूप काल्पनिक मूर्ष्टि का निर्माण माक्स एन्स्ट की कला की निजी विद्वेषता थी।

इवे ताग्वी (1900-1955)

अतियथार्थवाद की प्रमुख दो अंकनपद्धतियाँ थी; पहली से, छायाचित्रण के समान स्पष्ट व यथार्थ सृष्टि के समरूप आकारों का अंकन किया जाता था व दूसरी से धु धले यथार्थ सृष्टि से भिन्न व काल्पनिक आकारों का अंकन किया जाता था। पहली पद्धति के उदाहरण हैं डाली व ताग्वी के चित्र; उनमें चित्रित वस्तुएँ काल्पनिक होते हुए ऐसी दिखायी देती हैं जैसे कि नैसर्गिक वस्तुओं को तोड़-मरोड़ कर बनायी हों—उदाहरण के लिये डाली की लचीली घड़ियाँ, मकड़ी की टांगों वाले हाथी व ताग्वी की काल्पनिक वनस्पति सृष्टि। ऐसी वस्तुओं को वे नैसर्गिकता-वादी ढंग से, छाया प्रकाश के प्रभाव के साथ ठोस रूप में अंकित करते। यह पद्धति अतियथार्थवाद के 'यथार्थ को काल्पनिक से सलग्न' करने के सिद्धान्त का अनुकूल थी।

ताग्वी स्वयंशिक्षित कलाकार थे। गुरु में उन्होंने व्यापारी जहाज पर काम किया। किरिको से प्रभावित होकर उन्होंने स्वतन्त्र रूप से चित्रण शुरू किया। उनको विशाल अवकाश में चैतन्य का दर्शन हुआ; उस सर्वव्यापी चैतन्य की छाया में बिखरी हुई वनस्पतिसम छोटी-छोटी प्राकृतियाँ गूढ़ भावनाओं से उत्कण्ठित दिखायी दी; मकड़ी के जालों के ममान फँसी हुई ज्यामितीय रेखाकृतियों ने मंत्रमामुष्य का दर्शन हुआ; व इन सबको उन्होंने परिणामकारक ढंग से चित्रित किया। अवकाश की चिन्मयता का साक्षात्कार कराने के लिये ऐसी अनैसर्गिक वस्तुओं का अन्तर्भाव प्राथम्यक था; नैसर्गिक वस्तुओं में यह कार्य नहीं हो सकता था। इन वस्तुओं का अ-मस्थान या कलाकार का अन्तर्नन। किन्तु काल्पनिक रूप में चित्रित की गयी ये वस्तुएँ साहचर्यभाव से पूर्ण नैसर्गिक प्रतीत होती हैं। क्योंकि इनके निर्माण में वे ही नैसर्गिक घातरिक प्रेरणाएँ कार्यान्वित थी जो प्रत्यक्ष निमग्न में कार्य करती हैं। ताग्वी की कुकरमुने के दृश्य वनस्पतिसृष्टि कापका के परिभाषित 'स्वयं-प्राविष्ट वस्तुमूर्ष्टि'⁴² का प्रतिबिम्ब है। ताग्वी के चित्र अतियथार्थवादी दर्शन के स्पष्टिभू चित्र हैं जिनके अनैसर्गिक अवकाश व मन्धिप्रकाश में दिखायी देने वाली छायाओं के अनोखे प्रभाव से दर्शकों को जाडूनगरी का दर्शन होता है।

ग्रान्दे मास्सों : (ज. 1896.)

प्रतियथार्थवाद के एक सिद्धान्त के अनुसार "निष्काम विचारों के क्रीडन द्वारा सर्वशक्तिमान-सर्वज्ञ-स्वप्न अपना परिचय कराता है"; और इसका प्रात्यक्षिक प्रयोग ग्रान्दे मास्सों के वस्तुनिरपेक्ष चित्रों में—जिनमें स्वयंचालित क्रिया सचेतन मन से मुक्त होकर प्रेरणा का कार्य करती है—एव स्पैनिश चित्रकार मीरो के चित्रों में स्पष्ट रूप से दिखायी देता है।

मास्सो ने ब्रसेल्ज तथा पेरिस के कलाविद्यालयों में अध्ययन किया। प्रतियथार्थवादियों की प्रथम प्रदर्शनी में उनके कुछ चित्र दिखाये गये और 1928 तक उनका प्रतियथार्थवादी ग्रान्दोलनो से घनिष्ठ सम्पर्क रहा। उनके 1924 में प्रदर्शित चित्रों पर घनवाद का प्रभाव स्पष्ट है किन्तु चित्र केवल रचनात्मक नहीं हैं—इनमें जंगल, कन्नस्तान वगैरह स्थानों के दृश्यचित्र हैं बल्कि गतिपूर्ण रेखाएँ घातरिक पीडन से व्याकुल हैं। ग्रीस से प्रभावित होकर उन्होंने मुरचित समतलो में चित्रण शुरू किया किन्तु उससे उनके चित्रों की अभिव्यजना को कोई हानि नहीं पहुँची। 1930 के करीब उन्होंने प्रतियथार्थवादी स्वयंचालित क्रिया द्वारा निर्मित किन्तु घनवाद के ग्रम्यास से प्रभावित चित्र बनाये जो उनकी विकसित शैली के उदाहरण हैं।

होन मीरो (ज. 1893) का प्रारम्भिक शिक्षण वासंलोना के कलाविद्यालय में हुआ। वे प्रथम फाववाद व उसके बाद घनवाद की ओर प्राकृष्ट हुए थे। 1919 में वे पेरिस व वासंलोना के बीच आतेजाते रहे। इन दिनों वे घनवाद को आत्मसात् कर रहे थे; उन्होंने अपने गाँव के खेतों व आस-पास के दृश्यों के मनोहर चित्र बनाये जिनमें प्रत्येक वस्तु को—पौधा, फूल, बगीचा आदि—स्पष्ट आकार में चित्रित करके अदभुत वातावरण का निर्माण किया व इन भूचित्रों को बाह्य रूप में भिन्न काव्यमय दर्शन प्राप्त हुआ है। 1923 में मीरो की काव्यमय दृष्टि ने नैसर्गिक सौन्दर्य को अपर्याप्त महत्त्व दिया व उन्होंने निसर्ग-रूप-सादृश्य का परित्याग कर के काल्पनिक दृश्य-चित्रण प्रारम्भ किया; 'जीता हुआ खेत'⁴³ (1923) के चित्र से उनकी नयी शैली का प्रारम्भ होता है। इनमें फिर वही देहाती वातावरण का प्रभाव है किन्तु निर्जीव वस्तुओं को भी जीवधारियों के सदृश चित्रित करके प्रत्येक वस्तु को अपनी कहानी सुनाने का मौका दिया है; यहाँ फूल को आँख है, पेड़ को कान है व स्थान-स्थान पर विचित्र आकारों के काल्पनिक प्राणियों से व गतिमान प्राकृतियों से चित्र संचित है।

प्रतियथार्थवाद का ज्ञान होने से मीरो की कला के स्वाभाविक विकास में गति आ गयी। कान्डिन्स्की की कला से उनको वस्तुनिरपेक्ष आकारों के सूक्ष्मता के सामर्थ्य का ज्ञान हुआ है। 1924 में उन्होंने ज्या ग्रॉप के चित्रों को देख कर 'आकस्मिक लब्ध-वस्तु'⁴⁴ के काव्य को अनुभव किया। किन्तु क्ले की कला के कल्पनाश्रीडन का मीरो पर सब से अधिक प्रभाव पड़ा व वे अपनी जादूनुगरी सृष्टि

चित्रसृष्टि के निर्माण में अधिक निष्ठा से व्यस्त हुए। 1924 में उनकी मास्सों से मित्रता हुई और उनके द्वारा प्रतिपथार्थवादी चित्रकारों से परिचय हुआ किन्तु यथार्थ-प्रतिपथार्थवाद की ओर मीरो आकृष्ट नहीं हुए। अचेतन में सुप्त प्रतिमाओं को स्वयंचालित त्रिमाओं द्वारा साकार करने की प्रतिपथार्थवादी पद्धति को उन्होंने बहुत उपयुक्त माना व उसको घनवादी आकारसौन्दर्य व रचनातत्त्वों से समन्वित कर के बहुरंगी कलानिर्मिति की जिसमें प्रतिपथार्थवादी कल्पनासृष्टि के काव्य व घनवादी सौन्दर्यदर्शन का मनोहर सगम है व जिसके बारे में वेर्नेर हापटमन ने लिखा है "मीरो ने घनवादी लचीले रचनासौन्दर्य के आगे बढ़ कर दृश्य काव्य की अनुभूति प्राप्त की।"

1929 व 1931 के बीच के काल में मीरो के आकार अधिक वस्तुनिरपेक्ष बन गये; किंतु आकारों के सूचक सामर्थ्य व दृश्य काव्य को वे त्याग नहीं सकते थे। वे पूर्ण रूप से वस्तुनिरपेक्ष चित्रकार कभी नहीं बने किंतु वस्तुनिरपेक्ष कला के आकार-सौंदर्य, रंगसंगति के मनोहारित्व व रचनाकौशल के गुणों से उनकी कलाकृतियाँ प्रोत्प्रोत् हैं। मीरो ने काल्पनिक प्रवकाश में ऐसे आकारों को चित्रित किया जो भ्रनसंगिक होते हुए सूर्य, चंद्र, सितारे, स्त्री, चिड़िया आदि जैसे दिखायी देते हैं व दशक अद्भुत विश्वमंडलीय सृष्टि में प्रवेश पाता है—उदाहरण के लिये उनके प्रसिद्ध चित्र 'चादनी रात में स्त्रिया व पक्षी' (1949) व 'सूर्य के सामने कुत्ता व आकृतियाँ' (1949)⁴⁵ देखिये। उन्होंने ऐसे काल्पनिक आकारों को भी चित्रित किया जो कीड़े, मकोड़े व विचित्र जानवरों के समान दिखायी देते हैं—इसके उदाहरण हैं 'भाड का महोत्सव' (1924), 'मानृत्व' (1924)⁴⁶ मीरो के मानवों व जानवरों की आकृतियों के अंकन में पौराणिक कल्पनाविदा के अनुसार रूपांतर किया है व नैसर्गिक शरीररचना के नियम उन पर लागू नहीं होते। जेरिको के विधान, "मैं स्त्री के चित्रण को प्रारंभ करता हूँ व अंत में शेर बन जाता हूँ" मीरो की कला को समुचित रूप से सांगू होता है। प्रतिपथार्थवादी चित्रकारों में से मीरो एक ऐसे चित्रकार हैं जिन्होंने अंतर्भूत की खोज के पीछे रचनातत्त्वों व कला के सौंदर्यात्मक गुणों को खोने नहीं दिया। उनकी रंगसंगतियाँ बहुत ही आकर्षक होती हैं व प्राथमिक चित्रकला के महान रंगकारों में—मातिस बले, सेजे—उनका स्थान है। उनकी कलाकृतियों को देख कर कहा जा सकता है कि "चित्रण केवल कला नहीं है बल्कि वह एक मगो-धनपद्धति भी है जो हमसे छिपी हुई सौंदर्य व कल्पना की दुनिया का आविष्कार करती है।"

पियर रॉय ने प्रारंभ में वास्तुकला का अध्ययन किया व बाद में घामाचित्रण पद्धति से ऐसे प्रतिपथार्थवादी चित्र बनाये जिनमें अंकित वस्तुओं का प्रत्यक्ष रूप से घापस में कोई संबंध नहीं है किंतु सब को एक साथ देखने पर दशक के मस्तिष्क में कुछ अचानक गूढ़ भावनाएँ जन्म लेती हैं। उदाहरण के लिये उनके चित्र 'सूर्यप्रकाश की बचत'⁴⁷ में एक पड़ी को रिबन से सटका कर उसके साथ दो गेहूँ की बानियाँ

व राबिन पक्षी के अड़े बाध लिये है व इन सब के पीछे पृष्ठभूमि के रूप में हृदय-स्पंदन-आलेख को चित्रकाया है।

अमेरिकन कलाकर आर्थर डोव के चित्रों के प्रतीकारत्मक प्रभाव उनकी असाधारण कल्पनाशक्ति के परिचायक हैं। ख्याति प्राप्त अतियथार्थवादी चित्रकार पावेल-त्सोलित्स्की प्रसिद्ध चित्र 'आंखमिचोनी'⁴⁸ में वृक्ष के ठूठ को नीचे पैर सदृश व ऊपर हाथ सदृश चित्रित किया है व निकट से देखने पर उसकी संपूर्ण आकृति में बच्चों की कई मुखाकृतियां दिखायी देती है। मैन रे ने छाया-चित्रण-छपाई में प्रयोग कर के प्रभावो अतियथार्थ कृतिया बनायी व नयी छायाचित्रण पद्धति का आविष्कार किया जो 'रेयोग्राफी'⁴⁹ नाम से प्रसिद्ध है व जिसमें असबद्ध वस्तुओं को एक ही छाया-चित्र कागज पर छाप कर दृष्टिभ्रम सदृश परिणाम का निर्माण किया जाता है। दोमिग्वेज के आविष्कृत स्वयंचालित चित्रण पद्धति में-जो 'देकाल्कोमेनिया'⁵⁰ नाम से प्रसिद्ध है-समतल पृष्ठभूमि पर रंगों को लगा कर उसको अन्य पृष्ठभूमि पर दबाया या रगड़ाया जाता है जिसमें अकल्पित प्रभावों का निर्माण होता है। पालेन ने 'धुआ चित्रण'⁵¹ का आविष्कार किया; वे कागज पर स्याही को रख कर, उसको धुमाते या हिलाते जिससे धुआधार में से निकलती हुई आकृतियों के सदृश अद्भुत प्रभाव का निर्माण होता।

इस प्रकार अतियथार्थवादियों ने भिन्न अकन पद्धतियों द्वारा अतमन की गूढ शक्तियों को जागृत करके सूक्ष्म प्रतिमाओं का निर्माण किया। 1938 में हुई पेरिस की अंतरराष्ट्रीय प्रदर्शनी में आश्चर्यजनक प्रभावों को निर्माण करने की अनेक पद्धतियां दर्शकों के सामने आयी। बेल्जियन चित्रकार रते माग्रिट व पोल डेल्वो ने फ्लेमिश नैसर्गिकतावादी पद्धति से असबद्ध वस्तुओं को एक साथ अंकित करके काम-पीडित अतमन का चित्रण किया। माग्रिट ने सर्जन-क्रिया के बारे में लिखा है "यदि वस्तु के अस्तित्व के रहस्य को समझना है तो उसके भौतिक रूप से सर्जनक्रिया को आरंभ करना अपरिहार्य है"।

अच्छ कला के रूप में अतियथार्थवाद का क्या स्थान है इस संबंध में मतभेद हैं किंतु इसमें कोई संदेह नहीं है कि अतियथार्थवाद से प्राधुनिक कलाकारों को सहजप्रवृत्ति व अतमन की प्रेरणाओं पर निर्भर रह कर सर्जन करने का जो संदेश मिला उसका वस्तुनिरपेक्ष कला के विकास पर भी प्रभाव पड़ा एव कई नयी अकन-पद्धतियों का प्राधुनिक कला को लाभ हुआ।

अतियथार्थवाद के जन्म से सदियों पहले भी कुछ चित्रकारों ने स्वप्निल प्रतिमाओं द्वारा चित्रण करके अद्भुत चित्रसृष्टि का निर्माण किया था। आर्चिम्बोल्दो की द्विप्रतिमा कला कृतिया, पयुसेलि के भयानक स्वप्न ब्लेक का ईश्वरीय साक्षात्कर, बाँश की मायानगरी ग्युनेवाष्ट की परीकथा ए व ब्रूगेल की नशाबाजों की दुनिया इसके उदाहरण हैं। फ्रेंच चित्रकार मोदिलो रेदो, रशियन चित्रकार मार्क शागाल व इटालियन चित्रकार किरिको निकटकालीन पूर्वगामी चित्रकार हैं

जिनकी कलाकृतियों में अतियथार्थवाद के तत्वों का स्पष्ट दर्शन है। रेदों के एचिग्ज ब्राफिक्स व रेखाचित्रों में गूढ सृष्टि का घतभेदी चित्रण है। मार्क शागल एक मौनिक प्रतिभा के चित्रकार थे और उन्होंने अपनी शैली का विकास समकालीन आदोलनों से पृथक् रह कर किया यद्यपि उनकी कल्पनारम्य कलाकृतियों का प्रभाव अतियथार्थ से मिलताजुलता है। पेरिस में ऐसे ही कुछ और कलाकार थे जिनकी कला को किसी भी वाद में समुचित रूप में नहीं बिठाया जा सकता व जो 'शापित चित्रकार'⁵² के रूप में प्रसिद्ध हुए थे।

□□□

11

कुछ शापित चित्रकार¹

फ्रेंच कला के रचनासौंदर्य व प्रयोगवादी दृष्टिकोण से योरोप के सभी देशों के कलाकार प्रभावित थे एव पेरिस न केवल फ्रांस का कलाकेन्द्र था बल्कि वहाँ सभी देशों के कलाकार व कला के विद्यार्थी कलाध्ययन करने को आते और फ्रेंच कलाकारों को भी उनसे नये दृष्टिकोणों व विचारों का लाभ होता। कुछ विदेशी कलाकारों ने पेरिस को ही अपना निवासस्थान बना लिया। स्पेन से आये हुए पिकासो, मीरो व डाली विश्वविख्यात चित्रकार बने; जर्मन कलाकार माक्स एन्स्टं व पोल क्ले को यही प्रेरणा मिली; उच्च चित्रकार मोड्रिज़्मन रशियन चित्रकार शागल व मुटिन, इटालियन चित्रकार मोदिल्ल्यानी ने पेरिस को कार्यक्षेत्र के रूप में चुना।

विदेश से आये हुए कलाकारों की कला में अक्सर अपने देश की लोक-संस्कृति का प्रभाव प्रतीत होता जिसकी रक्षा कर के उन्होंने पेरिस के कलाक्षेत्र में विशेष मान्यता प्राप्त की थी। उनमें आपस में घनिष्ठ सम्पर्क रहता व उनकी कृतियों में कलात्मक प्रयोगों की अपेक्षा अपने देश के रीतिरिवाजों व विचारदशान का प्रभाव बलवत्तर होता; स्वदेशस्मृतिजन्य ध्याकुलता, एकातवास निमित्त असहाय-भाव व अज्ञात के प्रति जिज्ञासा व तड़प हुआ करती जो ज्यू संस्कृति की विशेषताएँ थी व जिनका कापका के साहित्य में प्रभावी वर्णन है। उनकी कला की विशेषताएँ थी स्वप्निल वातावरण, नैसर्गिक आकारों का रूपान्तर व आंतरिक सत्य का दर्शन। उनकी सर्जन-प्रेरणाएँ थी भावना व काव्य।

विदेश से आये हुए कलाकारों में से कुछ कलाकारों का एक स्वतंत्र गुट सा था। उनमें कलासंबंधी विचारों की कोई समानता नहीं थी। उनमें एक ही समानता थी कि वे स्वच्छंद मनमाना जीवन पसंद करते व उनकी कला में स्वदेश संस्कृति की झलक प्रतीत होती। अतः उनकी कला को किसी बाढ़ से सीमित नहीं रखा जा सकता।

ये विदेशी कलाकार पेरिस के कलाक्षेत्र में सबसे परिचित थे और जब 1923 में मार्क शागल रशिया से पेरिस वापस आये तब उनका एक स्वतंत्र मंडल सा बन गया जिसमें शागल के अतिरिक्त मुटिन, बल्गेरियन चित्रकार ज्यूल पासं, पोलिश चित्रकार म्वास किस्लिंग व इटालियन चित्रकार मोदिल्ल्यानी शामिल थे। जापानी चित्रकार फुजिता भी उनसे मिलते रहते। ये सब पेरिस के 'कार्फे द्यु दोम'²

में रात को मित्रते व चर्चा विनोद करते यद्यपि उनमें कलाविषयक विचारों की कोई समानता नहीं थी। उनमें फ्रेंच चित्रकार उत्रिलो जो स्वतंत्र रूप से चित्रण करना पसन्द करते—शामिल थे।

मार्क शागल का जन्म 1887 में विटेब्स्क गांव की ज्यू बस्ती में हुआ। ज्यू लोगों के दुःखदारिद्र्यपूर्ण जीवन व रीतिरिवाजों का शागल पर परिणाम होकर उन्होंने शुरू में उनके जीवन का रेखाचित्रण किया। 1907 में सेंट पीटर्स-बर्ग के किसी साधारण कलाविद्यालय में उन्होंने अध्ययन किया। उनके प्रारम्भ-कालीन चित्रों में सहजसिद्ध कला के गुण हैं। इन चित्रों में गांव के काव्यमय दृश्य हैं जिनमें धूलपर बैठे हुए बादक, घराबो सैनिक, मेहतर जैसे प्रातिनिधिक व्यक्तियों को स्थान स्थान पर प्रकित किया है व लोक-जीवन को दृश्य कहानी का रूप दिया है।

1920 में एक उदार दाता ने उनको अधिक अध्ययन के लिये प्राथिक सहायता की व वे पेरिस जा कर उस बस्ती में रहने लगे जहाँ मोदिल्यानी, सुटिन व लेजे के कलाकार्यकक्ष थे। उनका ब्लेज साग्नार प्रपोलिनेर व माक्स याकोब से परिचय हुआ। उनकी मौलिक कल्पनाशक्ति की सब ने प्रशंसा की। पेरिस के कला प्रालाचको के अनुसार उनकी कला फ्रेंच कला के समरूप थी; मोदिलों रेंदों के समान उनकी कला में कल्पना को प्रमुख स्थान था; आकारों के विभाजन व रंगों के चमकीलेपन पर घनवाद व सुरीलवाद का प्रभाव था; रगाकनपद्धति प्रभाववाद से मिलती-जुलती थी; व रूसी के समान वे वस्तुओं के मूल आकारों का स्पष्टीकरण करके चित्रण करते। किंतु ये सभी प्रभाव उनके लिये केवल साधन थे; उनकी कला पूर्णरूप से मौलिक थी व 'गृहवियोग'³ का घात दर्शन उसका लक्ष्य था।

देलोने के परिचय से उन पर सुरीलवाद का प्रभाव पड़ा। सुरीलवाद के चमकीले रंगोंकन व घस्तुनिरपेक्षता के गुण रशियन लोककला के सदृश थे व परीक-घासम वातावरण के काल्पनिक दृश्यों को चित्रित करने के लिए बहुत उपयुक्त थे। सुरीलवाद से परस्परवृत्त समतलों⁴ पर विभिन्न स्मृतियों को चित्रित करना सरल था व उसके समयावच्छेद के सिद्धान्त के अनुसार शागल भिन्न पट्टनाओं को एक साथ चित्रित कर सकते थे।

शागल के चित्र पारदर्शक समतलों की रचना हैं व उन समतलों पर उन्होंने अपनी विगत जीवन की स्मृतियों को चित्रित किया है जिनके बारे में उन्होंने कहा था "मेरे चित्र कथा-साहित्य नहीं हैं; वे मेरी घातरिक प्रतिमाओं की—जिन्होंने मुझे अपना दास बनाया है—रंगीन रचनाएँ हैं"। उन्होंने वास्तविक आकारों का विभाजन नहीं किया बल्कि भिन्न स्मृतिरूप आकारों को सम्मिश्रित किया। रशियन गाय के मकान, गिरजाघर, ग्वास्तिन, किसान, ग्रामनिवासी वर्गरू स्मृतियों की माला बनाकर उन्होंने केतिडोरकोपोव⁵ बहुरंगी चित्ररचनाएँ कीं। रचना की आवश्यकतानुसार उन्होंने कभी वस्तुओं व मानवों को उलटी स्थिति में भी चित्रित

किया किन्तु रचना से उन्होंने काव्यात्मक दर्शन पर अधिक ध्यान दिया। उनके बारे में वेर्नेर हापटमन ने लिखा है 'वे मुख्य रूप से यथार्थवादी हैं जो अतस्फूर्त कथन के उत्साह के आवेग में कवि बन गये हैं'। कथनात्मक चित्रण को प्रभावी बनाने के हेतु उन्होंने मनोबोध संयोजन का आविष्कार किया; कभी गाय व बछिया को छत के ऊपर चित्रित किया, तो कभी खालिन को देवता के समान आसमान में उड़ते हुए चित्रित किया जिससे उनके यथार्थ चित्रण को स्वप्निल रूप प्राप्त हुआ। अभिव्यक्ति की दृष्टि से शागल की कला में कुछ अभिव्यजनावादी तत्त्व भी हैं। 1917 में उन्होंने ल्युनाकास्की की सहायता से विटेब्सक में कलासंस्था खोली। 1919 में वे मास्को गये व कहीं बिद्दीश नाटकगृह की साजसज्जा का काम किया। 1922 में वे बर्लिन गये; यहाँ उन्होंने आत्मचरित्र लिख कर उसको एचिंग्स से चित्रित किया। 1923 में वोलाेर ने उनको गोगोल की पुस्तक 'मृतात्मा' के कथाचित्रण का कार्य सौंपा। रशिया के निवास में उनकी कला से स्वप्निल कल्पना का प्रभाव कम होकर, उन्होंने अपने गाव के दृश्यों व पत्नी वेल्ला के साथ बिताये सुखी जीवन के चित्रण को अपनी कला का लक्ष्य बनाया। 'सैर' नामक चित्र में वे अपनी पत्नी के साथ घूमने के लिए निकले हैं व उनकी प्रिय पत्नी, परो के समान, आसमान में सानद उड़ती हुई चित्रित की है। 'प्रेमियों का निसर्ग' चित्र में फूलदान में सजाये हुए फूलों में दोनों को आलिंगनावस्था में चित्रित किया है। अपने वैवाहिक जीवन का इतना अत्यानन्द व उत्साह से आतप्रोत कल्पनारम्य चित्रण अबतक किसी चित्रकार ने नहीं किया यद्यपि रेम्ब्राट का, अपनी पत्नी को गोद में लेकर, हाथ में मद्यचपक उठाए हुए, बनाया यथार्थवादी आत्मचित्र इसी प्रेमभावना व आत्मसन्तोष का एक प्रवादमात्र पूर्वगामी उदाहरण है। 1939 तक उन्होंने 'मृतात्मा', 'फातेन की कहानिया' व 'बायबल' इन तीनों का कथाचित्रण पूर्ण किया जिसके लिए उन्होंने सीरिया, पॅलेस्टाइन, हालैंड व स्पेन की यात्राएँ की। 1941 में वे अमेरिका गये जहाँ 1944 में उनकी प्रिय पत्नी की मृत्यु हुई व उनकी कला पर उदासीनता छा गयी।

पॅरिस में कई वर्षों तक रहने पर भी उनकी कला की आत्मा मुख्य रूप से कवि की ही रही व फ्रेंच कलाकारों के समान उन्होंने रचनासौंदर्य से सम्बन्धित कोई नये प्रयोग नहीं किये। उनकी कलाकृतियाँ उनकी प्रसाधारण, कल्पनाशक्ति की परिचामक है किन्तु उनको अतिथथार्थवादी कलाकारों में सम्मिलित करना उचित नहीं है क्योंकि उनका कल्पना का आधार विगत जीवन की स्मृतियाँ या जबकि अतिथथार्थवादी कल्पना का आधार मतिभ्रम व स्वप्न थे।

आमेदिघो मोदिल्यानी (1884-1920) :

दृश्य सौंदर्य का भावनापूर्ण काव्यमय चित्रण मोदिल्यानी की कला का लक्ष्य था एवं उसके लिये उन्होंने विवस्त्र कोमल स्त्रीशरीरों व व्यक्तियों को चित्र-

विषय के रूप में चुना। कहानी, स्मृतिरूप प्रतिमाएँ व कल्पना ये शागल की कला के तत्त्व मोदिल्यानी की कला से परे थे।

मोदिल्यानी ज्यू थे व उसका उनको सच्चा अभिमान था। वे इटाली के निवासी थे उन पर वहाँ के रहनसहन व विचारों का अमिट प्रभाव था। उनकी उदासीन एकांतप्रिय किन्तु काव्यमय वृत्ति दूसरों से सच्ची सहानुभूति की आशा रखती थी और उनका व्यक्तिचित्र उनकी इस मानसिक अवस्था के दर्पण है। इसी विफल मानसिक अवस्था की अनुभूति की तीव्रता से उनकी जीवनज्योति अकाल में बुझ गयी।

मोदिल्यानी परम सवेदनशील व बुद्धिमान थे एवं उनमें प्राकृतिक गरीर-मोदय था। अपनी अपार भावुकता को उन्होंने शराब में दबाना चाहा। आन्तरिक आवश्यकताओं की पूर्ति के लिये उन्होंने दूसरों से प्यार के अतिरिक्त कुछ नहीं चाहा और इसी धुन में उन्होंने कलात्मक प्रयोगों की ओर ध्यान भी नहीं दिया। वे अपने परिचित व्यक्तियों व मॉडैल्स के लगातार चित्र बनाते रहते व उनकी व्यक्तिगत विशेषताओं को अपनी भावना के दर्पण में रूपान्तरित करके प्रतिमित करते। तुलुज लोत्रेक के समान, उन्होंने अखिरत परिश्रम करके कलाकृतियाँ बनायीं। चित्रण द्वारा किये व्यक्तियों के मनोवैज्ञानिक अध्ययन के पीछे उनका मुख्य उद्देश्य था अपनी विवशता व अकेलेपन का दर्शन।

बेनिस के कलाविद्यालय में अध्ययन करने के पश्चात् वे 1906 में पेरिस गये जहाँ उनका पिकासो व उनके आसपास एकत्र हुए कलाकारों व साहित्यिकों से परिचय हुआ। इसी काल में उनकी कला को विकसित रूप प्राप्त हुआ। मातिस व रोदें से उनको रेखासौन्दर्य का ज्ञान प्राप्त हुआ व तुलुज लोत्रेक से उनकी कला को मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण मिला। पिकासो की नीले व गुलाबी काल की कृतियों से उनको विस्वास हुआ कि मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण के मानव-चित्रण से भी उदास किन्तु काव्यात्मक अनुभूति प्राप्त की जा सकती है; पिकासो की इस काल की कृतियों ने मोदिल्यानी की कला को नीव मजबूत की। पनवाद के विस्तेषणात्मक प्रयोगों का उन पर कोई असर नहीं हुआ यद्यपि नीग्रो कला के आदिम व सरल आकारों के सामर्थ्य से वे प्रभावित हुए थे। 1909 में शकुसी के प्रोत्साहन से उन्होंने कई मूर्तियाँ बनायीं जो दर्शन में आदिम देवताओं की मूर्तियों के समान हैं।

1909 में उन्होंने सेवान की बर्नेमजोन में हुई प्रदर्शनी को देखा व तब से वे सेवान के चित्र 'लाल जासिट वाला लड़का'¹⁰ को एक आदर्श चित्र मानने लगे। इस चित्र में उनको ज्ञात हुआ कि कलात्मक गुणों के विकास के लिये या भावनाओं को अभिव्यक्ति के हेतु चित्रकार स्वतन्त्र विचार से आकारों को विकृत या ऐंठनदार बना सकता है। कुछ समय तक सेवान का अनुसरण करने के पश्चात् उनकी पूर्ण रूप से वैयक्तिक रचना विकसित हुई व उन्होंने उस रचना में 1914 से 1920 तक

कई व्यक्तिचित्र बनाये। इन चित्रों का रेखांकन बहुत ही नियंत्रणपूर्ण है व समतल आकारों का रंगांकन मनोहर है किंतु मब से प्रभावी है चित्रित व्यक्तियों के चेहरों पर अंकित काव्यमय भावप्रदर्शन। चित्रित व्यक्तियों के आरिभक भावसौन्दर्य को उन्होंने गहरी सहृदयता से अनावृत किया है। जीवन की विविध अनुभूतियों से निमित्त सम्पूर्णवृत्ति का उनके व्यक्तिचित्रों में बहुत ही परिणामकारक दर्शन है।

उनके विवस्त्र स्त्रीशरीर के चित्र नयबद्ध रेखा सौन्दर्य व कोमल स्त्रीशरीर के नैसर्गिक आकर्षण के उत्कृष्ट उदाहरण हैं और प्रथम उन्ही से ही वे प्रसिद्ध हुए। मोदिल्यानी ने प्राधुनिक कला को कोई नया विचार प्रदान नहीं किया किंतु उन्होंने यही सिद्ध किया कि यदि कलाकार किसी कलाविषय से मचमुच अनुरक्त है तो वह अपार दृश्य सौन्दर्य व भावनाओं के काव्य की निर्मित कर सकता है।

1914 में बीआर्टिस हेस्टिग्ज नामक कविघोषी से उनका घनिष्ठ संपर्क हुआ व उसका उनकी कला पर काफी प्रभाव पडा। बीआर्टिस हेस्टिग्ज ने उनको आत्म-परीक्षण की सलाह दी व उसी दिशा में भावनापूर्ण खोज में व्यस्त रहने से वे कभी उत्साह से कार्य करते तो कभी निराश होकर शराबपान करके बेहोश हो जाते। कुछ कला समीक्षक उनकी कला पर बोतिचेत्ती मातेन्या का प्रभाव देखते हैं। कसे भी हो मानवस्वभाव का आन्तरिक दर्शन उनकी कला का भावनात्मक ध्येय था। अतिरिक्त परिश्रम, शराब व भावनाओं की तीव्र अनुभूति ने उनका शरीर जल्द ही थक गया व 1920 में उनकी मृत्यु हुई। वे कहते भी थे कि "मुझे अल्प किंतु भावनोत्कट जीवन चाहिये" और उनका जीवन ऐसा ही रहा। अपने विचारों के अनुसार अल्प समय में ही जीवन को तीव्रता से अनुभूत करके उन्होंने इस जगत् से विदा ली।

खाइम सुटिन (1894-1943)

1920 के करीब मोदिल्यानी के एक मित्र खाइम सुटिन स्वच्छंद चित्रकार के रूप में पेरिस में प्रसिद्ध हुए। रशिया में लिथुआनिया प्रान्त के स्मिलोविच गाव में एक निर्धन दर्जी के परिवार में उनका जन्म हुआ। 1910 से उन्होंने विल्ना की कलासंस्था में अध्ययन किया व 1913 में वे पेरिस गये जहां शानाल, सान्द्रार, मोदिल्यानी व लेजे से उनकी घनिष्ठ मित्रता हुई। उन्होंने कोमों के चित्रकलाकक्ष में कला का अध्ययन किया जिस समय उनकी बड़ी विपत्तावस्था थी। वान गी, फाववाद व अभिव्यजनावाद उनकी कला के विकास में सहायक रहे। प्राचीन कलाकारों में से तिलोरेत्तो, एल्गैको व रेम्ब्राट उनके प्रिय कलाकार थे। बौद्धिक सिद्धांतों की उपेक्षा करके, उत्स्फूर्त सहजप्रवृत्तियों पर निर्भर रह कर, भावनोर्द्धम के साथ वे चित्रण करने व अपनी दबी हुई भावनाओं को मुक्त करते। 1919 से चार साल तक सेरे नामक गाव में रहकर उन्होंने ऐसे प्रकृतिचित्र बनाये जो कला के इतिहास में अगने ढग के व अगने हैं। इन चित्रों में मकान ऊपर से नीचे गिरते हुए नजर आ रहे हैं, पीछे साप की तरह मुड़ रहे हैं, वृक्ष ढेग से चक्कर खा रहे हैं

व पूरा दृश्य घ्राधीग्रस्त है; किंतु यह घ्राधी प्राकृतिक नदी है बल्कि चित्रकार के भावनोद्वेग की निर्मिति है। ये चित्र सुटिन के अनोखे व्यक्तित्व के परिचायक है। सुटिन की कला का जन्म आंतरिक आवश्यकता की पूर्ति में हुआ और उसमें कही जरासा भी रचनात्मक प्रयोग या नयी अकनपद्धति के आविष्कार का प्रयत्न नहीं है। उन्होंने ऐसे भावनावेश से चित्रण किया है जैसे कि कोई कई दिनों का भूखा आदमी भोजन पर टूट पड़ता है। उनकी कला में दृश्य का प्रत्यक्ष दर्शन व उसके भावनोत्कंठित चित्रण में किसी विचार का अंतर नहीं है। नैसर्गिक रूप, दूरदृश्य-लघुता या चित्रविषय सम्बन्धी विचार को उनकी कला में स्थान नहीं है। चित्र-विषय से प्रेरणा पाते ही वे चित्रण में तद्रूप हो जाते व जोशयुक्त वक्रकार तूलिका-संचालन व विद्युद्द रंगों की मोटी परतों में भावपूर्ण अकन द्वारा विद्युद्द कलात्मक अनुभूति प्राप्त करते। उन्होंने आधुनिक कला में भावनापूर्ण विद्युद्द चित्रण का महत्व प्रस्थापित किया व भविष्य के वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यंजनावादी कलाकारों को उससे काफी प्रेरणा मिली। रेम्ब्राट उनके प्रिय कलाकार थे व रेम्ब्राट की अकन-पद्धति की निर्भीकता का उनकी कला पर स्पष्ट प्रभाव था। रेम्ब्राट के चित्रों का अनुकरण करके उन्होंने 'लाश' (1925), 'स्तानमग्ना' (1929)¹¹ ये चित्र बनाये।

सुटिन ने अपने चित्रों से—विशेषरूप से सेरे के दृश्यचित्रों से—गहराई को हटाया है जिससे समतलों पर किये गये आवेशपूर्ण तूलिकासंचालन को अधिक यत्न प्राप्त होकर समतलों में पानी के अस्थिर पृष्ठभाग की चंचलता घा गयी है। चित्रक्षेत्र की चंचलता सुटिन की कला की विशेषता है व उसमें हमें उनकी व्याकुल घत स्थिति की प्रतिमा दिखायी देती है। इस विचार से उनकी अभिव्यंजनावादी चित्रकारों में शामिल किया जाता है। आंतरिक व्याकुलता से किये गये तूलिकासंचालन के कारण उनका चित्रविषय के नैसर्गिक रूप से सम्पर्क टूट गया और उनकी मानसिक अवस्था से उसका रूपांतर किया गया जैसे कि पानी के अस्थिर पृष्ठभाग पर परावर्तन से किया जाता है। देलोने के 'एकल मिनार' चित्र के बारे में अर्पोलिनेर ने कहा था "ये भूचालग्रस्त प्रकृति के चित्र है"। यह विधान सुटिन के प्रकृतिदृश्यों को समुचित रूप से लागू होता है।

1923 में अमेरिकन चित्र-संग्राहक बार्नेस ने सुटिन की सहाधारण प्रतिभा को पहचाना व उनको प्रोत्साहन देना शुरू किया। ब्याति प्राप्त होने पर परिश्रम रहने लगे जहाँ से वे बीच-बीच कान्य जाकर प्रकृतिचित्रण करने। कान्य के प्रकृति-चित्रों में दृश्य के नैसर्गिक रूप का कुछ विचार है; वे सेरे के प्रकृतिचित्रों के समान केवल भावनापूर्ण रंगोंकन नहीं हैं बल्कि अभिव्यंजनावादी रूपांतर के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। इन चित्रों में भी दृश्य से प्रारम्भिक प्रेरणा आकर बाद में प्रबल आंतरिक संवेदनाओं से सर्जन किया है।

सुटिन की कला का दोमीय व वान गो की कला के समान सामाजिक दृष्टिकोण नहीं था। उन्होंने गायक-लड़कों, उपाहारगृहों के सेवकों, रसोइयों व अपने परिचित व्यक्तियों को चित्रित किया किन्तु उन चित्रों से चित्रित व्यक्तियों की सामाजिक स्थिति या वैयक्तिक विशेषता के बारे में कोई कल्पना नहीं की जा सकती। चित्रण के लिये वे प्रेरणाप्रद विषय की खोज करते रहते व ऐसा विषय मिलते ही समय व स्थान को भूल कर चित्रण में एकात्म होकर चित्र पूर्ण करते; उस समय चित्रविषय के दृश्य सौन्दर्य या व्यक्तित्व का विचार उनके मन में नहीं आता व उनके चित्र आत्मिक अनुभूति की प्रतिमाएँ बन जाते। उनके वस्तुचित्र भी ऐसे नहीं लगते कि उनमें, कोई सोच समझ कर रचना की है; उनमें भी उसी व्याकुल आत्मिक अनुभूति का दर्दभरा दर्शन है जिम अनुभूति को संसार में दुःख के अतिरिक्त और कुछ नजर ही नहीं आया। यह एक ऐसा आदिम दर्द है जिमने निराशा व उत्कठा की द्विधात्मक आन्व्यंतिक अवस्था में मुक्ति पाने हेतु निर्भीक होकर वस्तु मृष्टि से भूलभूत प्रश्न उठाये है। मृगि चित्रविषय की दर्पण के रूप में देखते व उसमें उनको अपनी पीड़ित आत्मा की प्रतिमा दिखायी देनी।

कलात्मक गुणों के विचार से सुटिन की कला फ्रेंच कलापरंपरा से भिन्न है। वे स्वयं रचनात्मक दृष्टिकोण के विरोधी थे व 1938 में उन्होंने रने जिम्पेल से कहा था "धनवाद केवल बौद्धिक है; उसमें भावनाओं का आनन्द नहीं है। सेजान की कला में कठोर तर्कनिष्ठा है, प्रतिदुष्कर। सुटिन की कला का आधार था सहजप्रवृत्ति और वे उन चित्रकारों में से थे जिन्होंने फाववाद के विद्युत् रगांकन को भावनोद्वेग से दृष्टिभ्रम का सामर्थ्य प्रदान किया। वे नोल्डे, कोकोशका ब्लानेक व पिसिस की परम्परा के चित्रकार थे।

उनके वस्तुचित्रों में, तश्तरी में रखी हुई मछलियों व मारे हुए जानवरों की चिड़ियाँ, मुर्गी, बँल, खरगोश आदि—खून से लथपथ लटकाई हुई लाशों वगैरह असुन्दर वस्तुओं का समावेश है। उनकी व्यथित मानसिक अवस्था को संसार में मनोहर रमणीय सौंदर्य का दर्शन नहीं हुआ। आंतरिक पीडा से ही उनकी सौंदर्यानुभूति की सत्पृति हो जानी।

ज्यूल पासे (1885-1930) एक ज्यू की सतान थे उनका जन्म बल्गेरिया में हुआ। उन्होंने विप्रेत्रा में कला का अध्ययन किया एवं म्यूनिख के कलाकारों में वे प्रसिद्ध हुए। 1905 में वे पेरिस गये। उनका रेखांकन पर प्रभुत्व था। उनके प्रसिद्ध चित्रों में लयबद्ध रेखाओं से अंकित व बहुत ही मोनो-टोन रंगविरागी रगसंगति के विवस्त्र स्त्रियों के चित्र हैं; रगसंगति व रेखांकन आकर्षक होते हुए वातावरण में एव स्त्रियों के चेहरों पर उदासीनता छापी हुई है। अर्थात् जन्म के हेतु उनको विवशता में चित्रकारी को व्यावसायिक रूप देना पड़ा। 1930 में उन्होंने निराशावस्था में आत्महत्या की।

म्बास किर्स्लिंग ज्यू थे व उनका जन्म क्लको में हुआ । 1910 में वे पेरिस गये जहाँ उनका मोदिल्यानी व शागाल से घनिष्ठ सम्पर्क हुआ । उनकी कला में कठोर यथार्थवाद होते हुए उबास काव्य की अनुभूति है ।

मोरिस उत्रिलो (1883-1955)

1923 की बर्नेमजोन कलावीथिका में हुई प्रदर्शनी में उत्रिलो प्रचानक चर्चा का विषय बन गये व 1924 में बासनेर ने उनको पेरिस के चित्रकारों में से सब से प्रसिद्ध चित्रकार जाहिर किया । वे पक्के शराबी थे और पेरिस के मोंमार्श उपनगर के स्वच्छदबीवी कलाकारों से परिचित थे । वे ऐसे कलाकारों में से हैं जिनकी कला-शैली समकालीन घान्दोलनों से अग्रभावित व स्पष्ट रूप से पृथक् रही । उनकी कलाकृतियाँ शीघ्र ही लोकप्रिय हुईं और वे स्यातनाम हुए ।

उनकी माता सुजान वालादो ने उनको जो कलासम्बन्धी पाठ दिये उनको छोड़ कर वे पूर्ण रूप से स्वयंनिश्चित चित्रकार थे । जब वे 19 साल के थे तब मयातिसेवन की विकृति के इलाज के लिये उनको चिकित्सालय में भरती कराया था एव उनकी माता ने मद्यसेवन से उनका ध्यान हटाने के हेतु उनको चित्रण करने को उद्यत किया । सुजान वालादो (1867-1938) ने मॉडेल के रूप में तुलुत्र लोत्रेक, प्युवि द शावान व देगा के कार्यकक्षों में कार्य किया था और बाद में स्वयं चित्रण गुरु किया । उन्होंने प्रभाववाद से आरम्भ करके स्वतन्त्र प्रालंकारिक शैली का विकास किया एव कुछ समय में ही वे चित्रकर्त्री के रूप में प्रसिद्ध हुईं । अतः उत्रिलो की कला की प्रारम्भिक कल्पना प्रभाववाद से सीमित थी किन्तु उनकी कला में प्रकाश के प्रभाव के स्थान पर दृश्यातर्गत वास्तविक आकारों की स्पष्टता को महत्त्व था व वह अधिक वस्तुनिष्ठ थी । उनको मोने की वातावरण व प्रकाश की चञ्चलता से पिसारो व तिसली की आकारों की स्पष्टता अधिक प्रिय थी और उनके आरम्भ के चित्रों पर पिसारो का प्रभाव था । दृश्य के यथार्थ रूप के काव्यदर्शन के हेतु उत्रिलो ने प्रभाववाद के धुंधलेपन को अस्वीकारा । यथार्थ के प्रति प्रमीम प्रेम उत्रिलो की कला की घातरिक प्रेरणा था एव उसको वे 'यथार्थ की तीव्र व्यास' कहते । उस प्रेरणा का उनके मद्यपी जीवन से घनिष्ठ साहचर्य था; नशाप्रस्त अवस्था में दिखायी देनेवाले मोंमार्श के रास्तों के स्वप्नमय दृश्य की वे भूल नहीं सकते थे । मदिरागृह से बाहर निकलते ही दिखायी देनेवाला बर्फान्ध्रादित मार्ग, दूकानों की पारदर्शक सिड़कियाँ, मकानों की पुगनी, धातिप्रस्त दीवारें—जिनका सहारा ले कर मशीली प्रवस्था में घर मुरझित लौटते थे—वे कैसे भूल सकते थे ? वह उनके शराबी जीवन का काव्य था जिसको उन्होंने धारमीयता से साकार किया ।

पास-पास के मोंमार्श के गहरी दृश्य का उन पर घमिष्ट प्रभाव था और उसको उन्होंने स्मृति से चित्रित किया व उन स्मृतिरूप प्रतिमाओं को निरीक्षण में कमजोर नहीं होने दिया । कभी वे पोस्टकार्ड पर ऐसे हुए शहर के आनाचित्रों को देखकर चित्रण करते ।

1910 से 1914 तक के काल में—जो उनकी कला का 'श्वेत काल'¹⁸ कहलाता है—उन्होंने दीवारों के सफेद रंग व निकटवर्ती हलके रंगों को प्रमुख स्थान दे कर शहरी दृश्य चित्रित किये; उनमें दीवारों की खुरदरी सतहों, निचले हिस्सों पर उगी हुई सेवारों, मकानों की खदित अवस्थाओं व भागों की ऊबड़-खाबड़ स्थिति का यथार्थ प्रभाव अंकित किया है। उनके चित्रण की तुलना मकान-कारीगर से की जा सकती है जो प्रथम दीवार को उठाता है, उसमें खिड़कियां जड़ाता है व ऊपर से छत ढाल देता है; उत्रिलो ने यही कार्य रंगों में किया और उसमें रंगों का भी ऐसी मोटी परतों में प्रयोग किया जैसा कारीगर चूने का करता है।

1914 के बाद उत्रिलो के रंगों में अधिक चमकीलापन आ गया, किंतु बाद में उनकी कला से अनुभूति की तीव्रता कम हो कर चित्रों का सामर्थ्य भी घट गया। पेरिस के शहरी दृश्यों का यथार्थ दर्शन उत्रिलो की कला का ध्येय था। उनकी कलाकृतियों में समकालीन पेरिस का अमर दर्शन है और आज भी उनकी कलाकृतियों द्वारा हम उसका यथार्थ परिचय कर सकते हैं।

सहजसिद्ध चित्रकार¹

कान्डीन्स्की ने कला के 'आत्मिक तत्त्व' की प्राप्ति के दो परस्परविरोधी मार्गों का उल्लेख किया था; पहला मार्ग था 'महत्तर वस्तुनिरपेक्षता'² का जो उन्होंने व देलोने ने अपनाया था व दूसरा था 'महत्तर यथार्थ'³ का जिस मार्ग से रूसी जैसे नवप्रारंभिक कलाकार जा रहे थे; व कान्डीन्स्की के अनुसार उन मार्ग से भी कलाकार रथ यथार्थ के आगे निकल कर कठोर वास्तविकता के अन्तर्गत अगम्य⁴ का दर्शन कर सकते हैं। इस वर्गीकरण से आधुनिक कला के भिन्न प्रवाहों की आंतरिक एकात्मकता पर प्रकाश डाला है। कला कितनी भी वस्तुनिरपेक्ष क्यों न हो, वास्तविकता के दृश्य सौन्दर्य की अनुभूति से ही उसको मनोवैज्ञानिक बल प्राप्त होता है; वास्तविकता का सम्पर्क मस्तिष्क की गहराई में अज्ञेय परिणाम छोड़ता है व दृश्य रूप उसका केवल प्रतीक है। अतः इस प्रतीकात्मकता को ध्यान में रख कर उपयुक्ततावादी दृष्टिकोण को छोड़ कर; वस्तु का सम्पूर्ण प्रकृति से पृथक रूप से चिन्तन किया जाये तो वस्तु के आंतरिक जीवन का साक्षात्कार हो जाता है। नीचो कला, आदिम कला व बालचित्रकला का इसी मूलभूत विचार से महत्त्व है; इनमें वस्तु के रहस्यमय अस्तित्व का सत्य रूप समझने के व्यक्तिगत प्रयत्न किये होते हैं। आत्मतत्त्ववादी चित्रकारों ने वास्तविकता के दृश्य सौन्दर्य द्वारा वस्तु की आत्मा के दर्शन के प्रयत्न किये।

सहजसिद्ध कलाकारों में भी वस्तु के दृश्य सौन्दर्य के पीछे छिपे रहस्य को-जिसके कारण वस्तु के प्रति अद्वर्णनीय आत्मीयता पैदा होती है-कला द्वारा अनुभव करने के प्रयत्न दिखायी देते हैं। अप्रशिक्षित होने के कारण कला में मूलभूत दृष्टिकोण अपनाने में उनको कठिनाई नहीं होती। उनकी कला ऐतिहासिक या प्रचलित शैलियों के प्रभावों से मुक्त रहती, सामाजिक आवश्यकताओं का उस पर बोझ नहीं पड़ता व वस्तु के आत्मिक सामर्थ्य का परिचय करने को वे उत्कण्ठ रहते।

सोककना के समान, सहजसिद्ध कला का उद्गम सामाजिक रीतिरिवाज या संस्कृति में नहीं बल्कि कलाकार की स्वाभाविक व आदिम संवेदनाशाल कल्पनाशक्ति में होता है; अतः इन कलाकारों को समुचित रूप से नवप्रारंभिक कलाकार भी कहते हैं। इनकी कला बालचित्रकला के समान निष्कण्ठ व सरल होती है किन्तु इसके अतिरिक्त उसमें आत्मा से सम्पर्क रखने वाली वैयक्तिकता भी होती है। व्यक्तिविनिष्ट सौन्दर्यानुभूति को अभिव्यक्त करने की प्रेरणा उनमें इतनी तीव्र होती है कि उनका

1910 से 1914 तक के काल में—जो उनकी कला का 'श्वेत काल'¹² कहलाता है—उन्होंने दीवारों के सफेद रंग व निकटवर्ती हलके रंगों को प्रमुख स्थान दे कर शहरी दृश्य चित्रित किये; उनमें दीवारों की खुरदरी सतहों, निचले हिस्सों पर उगी हुई सेवारों, मकानों की खंडित प्रवस्थाओं व मार्गों की ऊबड़-खाबड़ स्थिति का यथार्थ प्रभाव अंकित किया है। उनके चित्रण की तुलना मकान-कारीगर से की जा सकती है जो प्रथम दीवार को उठाता है, उसमें खिड़कियां जड़ाता है व ऊपर से छत ढाल देता है; उत्रिलो ने यही कार्य रंगों में किया और उसमें रंगों का भी ऐसी मोटी परतों में प्रयोग किया जैसा कारीगर चूने का करता है।

1914 के बाद उत्रिलो के रंगों में अधिक चमकीलापन आ गया, किंतु बाद में उनकी कला से अनुभूति की तीव्रता कम हो कर चित्रों का सामर्थ्य भी घट गया। पेरिस के शहरी दृश्यों का यथार्थ दर्शन उत्रिलो की कला का ध्येय था। उनकी कलाकृतियों में समकालीन पेरिस का अमर दर्शन है और आज भी उनकी कलाकृतियों द्वारा हम उसका यथार्थ परिचय कर सकते हैं।

सहजसिद्ध चित्रकार¹

कान्डीन्स्की ने कला के 'आत्मिक तत्त्व' की प्राप्ति के दो परस्परविरोधी मार्गों का उल्लेख किया था; पहला मार्ग था 'महत्तर वस्तुनिरपेक्षता'² का जो उन्होंने व देलोनो ने अपनाया था व दूसरा था 'महत्तर यथार्थ'³ का जिस मार्ग से रूसी जैसे नवभ्रादिम कलाकार जा रहे थे; व कान्डीन्स्की के अनुसार उन मार्ग से भी कलाकार दृश्य यथार्थ के आगे निकल कर कठोर वास्तविकता के अन्तर्गत अग्रगम्य⁴ का दर्शन कर सकते हैं। इस वर्गीकरण से आधुनिक कला के भिन्न प्रवाहों की आंतरिक एकात्मकता पर प्रकाश डाला है। कला कितनी भी वस्तुनिरपेक्ष नयो न हो, वास्तविकता के दृश्य सौन्दर्य को अनुभूति से ही उसको मनोवैज्ञानिक बल प्राप्त होता है; वास्तविकता का सम्पर्क अस्तित्व को गहराई में अज्ञेय परिणाम छोड़ता है व दृश्य रूप उसका केवल प्रतीक है। अतः इस प्रतीकात्मकता को ध्यान में रख कर उपयुक्ततावादी दृष्टिकोण को छोड़ कर; वस्तु का सम्पूर्ण प्रकृति से पृथक् रूप से चिन्तन किया जाये तो वस्तु के आंतरिक जीवन का साक्षात्कार हो जाता है। नीग्रो कला, आदिम कला व बालचित्रकला का इसी मूलभूत विचार से महत्त्व है; इनमें वस्तु के रहस्यमय अस्तित्व का सत्य रूप समझने के व्यक्तिगत प्रयत्न किये होते हैं। आत्मतत्त्ववादी चित्रकारों ने वास्तविकता के दृश्य सौन्दर्य द्वारा वस्तु की आत्मा के दर्शन के प्रयत्न किये।

सहजसिद्ध कलाकारों में भी वस्तु के दृश्य सौन्दर्य के पीछे छिपे रहस्य को-जिसके कारण वस्तु के प्रति अवर्णनीय आत्मीयता पैदा होती है-कला द्वारा अनुभव करने के प्रयत्न दिखायी देते हैं। अप्रशिक्षित होने के कारण कला में मूलभूत दृष्टिकोण अपनाते में उनको कठिनाई नहीं होती। उनकी कला ऐतिहासिक या प्रचलित शैलियों के प्रभावों से मुक्त रहती, सामाजिक आवश्यकताओं का उस पर बोझ नहीं पड़ता व वस्तु के आत्मिक सामर्थ्य का परिचय करने को वे उत्कण्ठित रहते।

लोककला के समान, सहजसिद्ध कला का उद्गम सामाजिक रीतिरिवाज या संस्कृति में नहीं बल्कि कलाकार की स्वाभाविक व आदिम सवेदनाशील कल्पनाशक्ति में होता है; अतः इन कलाकारों को, समुचित रूप से नवभ्रादिम कलाकार भी कहने हैं। इनकी कला बालचित्रकला के समान निष्कण्ठ व सरल होती है किन्तु इसके प्रतिरिक्त उसमें आत्मा से सम्पर्क रखने वाली वैयक्तिकता भी होती है। व्यक्तिविशिष्ट सौन्दर्यानुभूति को अभिव्यक्त करने की प्रेरणा उनमें इतनी तीव्र होती है कि उनका

चित्रणपूर्ण स्वाभाविक ढंग से होता है। केवल प्रशिक्षण के अभाव से सहजसिद्ध कला का निर्माण नहीं होता; उसके लिये तीव्र आंतरिक प्रेरणा का होना अनिवार्य है।

आधुनिक कला में निम्न सहजसिद्ध कलाकार विशेष प्रसिद्ध हुए; आंग्री रूसो-सेवानिवृत्त चुंगी कर्मचारी, बॉय-जो रास्ते पर आलू बेचते थे, सेराफिन द सालि-नौकरानी, कामीय वॉम्ब्रा व ग्रान्दे बोशा; ये सब फ्रेंच थे व इनके अतिरिक्त अमेरिकन कलाकार एडवर्ड हिक्स, जोसेफ पिकेट, जान केन व ग्रेंड मा मोजेस ने काफी ख्याति प्राप्त की।

आंग्री रूसो (1844-1910)

रूसो को न केवल सहजसिद्ध कलाकारों में श्रेष्ठ मानते हैं बल्कि उनका आधुनिक कला के महान् प्रेरणास्रोतों में स्थान है क्योंकि आधुनिक कला के विकास पर उनकी कला का बहुत प्रभाव पड़ा है।

आंग्री रूसो का जन्म लावाल में हुआ। पिता की विपन्नता के कारण वे कला का अध्ययन नहीं कर सके। 1885 में स्वयंप्रेरणा ने प्रकृति को गुरु मान कर एवं परम्परागत शैली के कलाकार जेरोम व क्लेमाँ से कुछ सलाह लेकर उन्होंने चित्रण शुरू किया। इसके अतिरिक्त नियमित रूप से उन्होंने कला की शिक्षा प्राप्त नहीं की। 1870 में सैनिक-सेवा के पश्चात् चुङ्गीघर के छोटे अधिकारी के रूप में उनकी नियुक्ति हुई।

1886 में वे सेवानिवृत्त हुए और उसी साल उन्होंने अपने दो चित्र सलो द अंदेपांदा में प्रदर्शित किये। अब वे अपना सारा समय चित्रकारी में लगा सकते थे। उनको जो दृश्य भाता उसको वे अपनी सहजस्कृत शैली में चित्रित करते; विवाह-समारोह, परिचित व्यक्ति, वस्तुसमूह व काल्पनिक निसर्ग-दृश्य उनके चित्रों के विषय थे। उन्होंने व्यक्तियों व वस्तुओं को सरलीकृत ठोस आकारों में चित्रित कर के उनकी वैयक्तिक विशेषताओं को स्पष्ट रूप दिया है। प्रकृतिचित्रों को कहीं बारीकियों के साथ तो कहीं विस्तृत व विरोधी क्षेत्रों में चित्रित करके उन्होंने दृश्यातर्गत वस्तुओं को उभार दिया है जिससे वे अचानक से पृथक्, शिल्पसदृश प्रभावी व स्वतन्त्र व्यक्तित्व लिये हुए प्रतीत होती है। उन्होंने बहुत ही अनुरागयुक्त सवेदनाओं व रचनात्मक कौशल के साथ पुष्प-चित्रण किया।

उष्णकटिबंधीय प्रदेशों के घने जंगलों के दृश्य-चित्रण में रूसो की प्रतिभा विशेष रूप से सम्पन्न थी। इन घने जंगलों के दृश्य-चित्रों में चमकीले निर्मल हरे रंगों के पत्तों से भुकी हुई शाखाओं व पौधों के बीचबीच बन्दरों की चमकती आँखें व काले मुँह, शेरों व बाघों के शोषक चेहरे, व बिजली के प्रकाशमान लट्टुओं के समान शाखाओं से लटकते हुए पोले व नारंगी फल सतेज दिखायी देते हैं। ऐसी वनश्री के लिये मेक्सिको के जंगल विशेष प्रसिद्ध हैं जहाँ पूर्ण विकसित हरेभरे वृक्षताओं के तेज रंगों व उनके बीचबीच बहते हुए ठंडी हवा के झोंकों का प्रभाव बहुत ही प्रसन्न व उत्साहवर्धक होता है। 1864-67 के काल में रूसो सेना के साथ

मेक्सिको गये थे और शायद उस काल की स्मृतियाँ उनकी कला द्वारा चित्ररूप होकर प्रकट हो गयी होगी या उन्होंने कही वनस्पति-उद्यानों में या प्राणिसंग्रहालयों में ऐसे दृश्य देखे होंगे जिसके परिणामस्वरूप उनके दृश्यचित्रों को यह रूप प्राप्त हुआ होगा। रूसो स्वयं को सच्चे यथार्थवादी मानते एव अपनी गणना महान् यथार्थवादी कलाकारों में करते।

रूसो का सबसे पहला महत्त्वपूर्ण चित्र या 'आनंदोत्सव की रात' (1886)⁵। चादनी रात के इस दृश्यचित्र का वातावरण काल्पनिक काव्यपूर्ण व स्वप्निल है; पेड़, बादल वगैरह सभी वस्तुओं का बारीकियों के साथ यथार्थ चित्रण किया है व स्वप्नमय काल्पनिक सृष्टि में रूसो का यह प्रारम्भिक चरण है। वास्तविक प्रतिमाओं द्वारा पुनर्निर्मित चित्रमृष्टि को रूसो ने अपनी काव्यात्मक प्रतिभा से स्वप्न का रूप दिया है। सुदूर के विदेशों के घने वनों के दृश्य रूसो की स्वप्न सृष्टि की परिणाम-कारक निर्मित के लिये बड़े सहायक सिद्ध हुए एव 'आधीप्रस्त जंगल' (1892)⁶ चित्र से आरम्भ करके रूसो ने ऐसी पृष्ठभूमि पर कई प्रभावी चित्र बनाये जिनसे वे अमर हो गये। इन चित्रों में 'सरोर' (1907) व 'याद्विगा का स्वप्न'⁷—उनका अन्तिम चित्र—विशेष प्रसिद्ध है। 'याद्विगा का स्वप्न' में सुरम्य वृक्षवाटिका के मध्य में सुशोभित आरामदायक मृदु पलंग पर एक विवस्त्र स्त्री अर्ध लेटी हुई अवस्था में चित्रित की है; चारों ओर सुन्दर हलके नीले व जामुनी रंगों के पुष्प डालियों पर भ्रूम रहे हैं; वृक्षों में से चिड़ियों, शेरों, फलों व सूँड उठाये हुए हाथी की आकृतियाँ चमक रही हैं; व एक काली मानवाकृति बामुरी बजा रही है। पलंग पर लेटी हुई स्त्री याद्विगा उनके असफल प्रथम व अन्तिम प्रेम की नायिका थी व जब 1910 की अर्धेपादा की प्रदर्शनी में यह चित्र भेजा गया तब रूसो ने याद्विगा पर कविता लिख कर चित्र के साथ सलग्न की।

रूसो हर साल अपने चित्रों को 'सनों व अर्धेपांदा' में प्रदर्शित करते यद्यपि शुरू में उनका अवसर उपहास किया जाता। सर्वप्रथम पिसारो ने उनके चित्रों के काव्यमय प्रभाव को पहचाना व गोगर्वे ने भी उनकी मौलिक अकनपद्धति को पसन्द किया। 1905 के करीब देरें, ग्लामॉक, देलोने, पिकासो व कवि अपोलिनेर रूसो की कला की प्रशंसा करने लगे व अन्ततक उपेक्षित रूसो ने इस प्रशंसा को बच्चे के समान निष्कपट भाव से स्वीकारा। उनको अपनी कला की महानता के बारे में शुरु से ही आत्मविश्वास था और एक बार उन्होंने पिकासो को अभिनन्दन करते हुए कहा था कि जीवित कलाकारों में वे दोनों सर्वश्रेष्ठ हैं—पिकासो 'इजिप्शियन शैली' के कलाकार के रूप में व रूसो स्वयं 'भावुनिक शैली' के कलाकार के रूप में।

जैसे ही उनके चित्र विकने लगे, उन्होंने मित्रों को भोजन सम्मेलनों में बुलाना शुरू किया जहाँ वे स्वयं वायोलिन बजाते या कभी अपनी काव्यरचनाएँ सुनाते। 1908 में पिकासो ने उनके सम्मान में भोजन का आयोजन किया था। 190 किसी ठग भादमी के बगुल में आकर उनको सजा सुनाई गयी, किन्तु

अमेरिकी कला

अमेरिकी कला ने अपने योगदान से, समसामयिक कलाक्षेत्र में जो महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त किया है उसको ध्यान में रखते हुए यह जरूरी है कि 19वीं सदी एव बीसवीं सदी के पूर्वार्ध की अमेरिकी कला का अध्ययन किया जाये जिससे पृष्ठभूमि से परिचित होकर समसामयिक अमेरिकी कला के विकास को हम उचित रूप से समझ सकेंगे।

1776 के स्वातंत्र्ययुद्ध से पहले उत्तर अमेरिका योरोपीय देशों के उपनिवेशों का समूह था। बेजामिन वेस्ट व जान सिगल्टन कापली को छोड़, तब तक, वहाँ कोई विशेष प्रतिभासंपन्न चित्रकार नहीं हुए। ये दोनों भी बाद में इंग्लैंड जा बसे जहाँ वे काफी सफल हुए। वेस्ट (1738-1820) इंग्लैंड के राजा के दरबारी चित्रकार नियुक्त हुए व रायल अकैडेमी के अध्यक्ष भी हुए। वे व्यक्ति चित्रकार के रूप में प्रसिद्ध थे व उनका 'कॉर्नेल जान्सन' का व्यक्तिचित्र प्रसिद्ध है जिनमें रेम्ब्रांट के समान प्रकाश-योजना व संयोजन कर के चित्र बनाया है किन्तु शैली में रेम्ब्रांट की निर्भीकता नहीं है। वाॅस्टन के जॉन कापली (1738-1815) स्वयं-निर्मित चित्रकार थे व उन्होंने तिथिभा, राफेल, थान डाइक आदि पुराने ख्यातनाम चित्रकारों की अनुकृतियों को देख कर अपनी कला का विकास किया। उनके चित्रों में होगार्थ व शार्ड^१ के समान वास्तविकता का प्रभाव है। वे वाॅस्टन, न्यूयार्क व फ्रिता-डेल्फिया के उच्च मध्यमवर्गीयों में व्यक्तिचित्रण के लिये लोकप्रिय थे। उनके 'नाथानियल हर्ड' व 'टामस मिपिलन व पत्नी'^२ ये व्यक्तिचित्र प्रसिद्ध हैं। स्वातंत्र्ययुद्ध शुरू होते ही वे इंग्लैंड चले गये।

अमेरिकन कलाप्रेमी लोग प्रायः योरोप के प्रसिद्ध चित्रकारों की कृतिना खरीदते या उनसे चित्र बनवाते। स्वतंत्रता के पश्चात् अमेरिकन चित्रकार योरोपीय पद्यार्थवादी व रोमान्सवादी शैलियों का अनुसरण कर के जनजीवन व प्रकृतिदृश्यों का चित्रण करने लगे जिनमें से पील, बिगॅम व होमर विशेष प्रतिभासंपन्न थे। इनके अलावा स्वतंत्र शैली के कलाकार राइडेर थे जिनकी कला आधुनिकता के विचार से महत्वपूर्ण है।

जार्ज कालेव बिगॅम (1811-1879) स्वयंनिश्चित चित्रकार थे व उन्होंने अपनी अधिकांश आयु मिंसुरी में बितायी। उन्होंने मिंसुरी नदी के मछुवाघों, सावँजनिक चुनाव-सभाओं व नदी के किनारे के ग्रामीण जीवन के सुले बातावरण

के विषयों को लेकर चमकीली रंगसंगति के, जोशपूर्ण आकर्षक चित्र बनाये है। उनका चित्र 'मिसुरी नदी पर लोभ के व्यापारी'² प्रसिद्ध है जिसमें मंदगति नदी प्रवाह पर सौम्य प्रकाश से पूरित कुहरे का प्रभाव कुशलता से अंकित किया है। राफेल पील का प्रसिद्ध चित्र 'स्नान के पश्चात्'³ निसर्ग-रूप-सादृश्य का उत्कृष्ट उदाहरण है। इसमें करीब समूचे चित्रक्षेत्र पर एक तौलिये को उसकी बुनावट, चुनटो व सलवटों के साथ; रस्सी से लटकाये हुए हुबहु अंकित किया है व उसके पीछे प्रछन्न विवस्त्र स्त्री के हाथ और पैर के हिस्से ऊपर और नीचे छाया में घुंघले दिखाये है। कुछ समय तक 'अंकेडेमी ऑफ डिजाइन' व एक फॉच कलाकार से प्रारम्भिक ज्ञान प्राप्त करने के पश्चात् विन्स्तो होमर (1836-1910) ने प्रत्यक्ष देख कर एवं मासिक पत्रिका के लिये चित्रण कर के अपनी कला का विकास किया। गृहयुद्ध के दौरान उनको युद्धक्षेत्र पर जाने का मौका मिला व उस अनुभव के उन्होंने कई चित्र बनाये जिनमें 'भोरचे के वदी' व 'पड़ाव में वारिष का दिन'⁴ ये लोकप्रिय चित्र है। इसके अतिरिक्त उन्होंने पर्यटन-स्थलों पर जा कर वहाँ के जन-समुदायों के व उनकी श्रद्धाओं के चित्र बनाये जो फॉच प्रभाववादियों के चित्रों के समरूप हैं किन्तु उनमें प्रभाववादियों की रंगों की चमक व उत्साह नहीं है। होमर के चित्रों में गहरे रंगों का प्रयोग है। एव मनुष्याकृतियां गंभीर मुद्रा में हैं। उनका सब से विख्यात चित्र 'हवा के साथ'⁵ कुबों की यथार्थवादी शैली का स्मरण दिलाता है। सयोजन व गतिवददर्शन इस चित्र की विशेषताएँ हैं। उन्होंने वॅहामॅस द्वीपों में जा कर वहाँ के सागरतट के समीपवर्ती प्रदेश के तूफानग्रस्त वृक्षों के चित्रों की मालिका बनायी जो यथार्थवादी जलरग चित्रण का उत्कृष्ट उदाहरण है। आल्बर्ट पिक्में रायडेर (1847-1917) अपने समय में बिलकुल भिन्न शैली के व मौलिक प्रतिभा के चित्रकार थे। 1880 व 1900 के बीच न्यूयार्क में बनाये काव्यमय, पौराणिक व धार्मिक चित्रों के विषय कुछ उनकी न्यू वेडफोर्ड की बचपन की स्मृतियों से एवं अधिकतर बायबल, शेक्सपियर, कोलरिज, बायरन, पो, टेनिसन व वाग्नेर के गीत-नाट्य में लिये गये हैं जिनके वे प्रशंसक थे। किन्तु उनके चित्र केवल पुस्तक-चित्रण नहीं हैं; हर चित्र, अभिव्यक्ति के विचार से, स्वयंपूर्ण है। समकालीन यथार्थवादी व रोमान्सवादी चित्रकारों से भिन्न मार्ग को अपना कर उन्होंने ऐसी चित्रमृष्टि की निमित्त की जो पौराणिक मृष्टि जैसी प्रतीत होती है। उन्होंने आकारों को यथार्थ मृष्टि से ही लिया किन्तु वारीकियों को हटा कर, परिवर्तित रूप दे कर उन आकारों को ऐसे पारलौकिक प्रकाश से अनुप्राणित किया कि उनके चित्र अद्भुत प्रभाव के बन गये हैं। विषय की काव्यमयता के अलावा, समूचे चित्रक्षेत्र पर लयबद्ध गतिवददर्शन, विस्तृत क्षेत्रों की योजना, गहरे पारदर्शी रंगों का प्रयोग व उज्ज्वल आंतरिक प्रकाश का प्रभाव उनकी चित्रकला की विशेषताएँ हैं। उन्होंने आकार को बाह्य रेखा से सीमित नहीं बल्कि क्षेत्र में प्रमृष्ट देखा व उसको अभिव्यक्ति के अनुकूल-रूप में अंकित किया। असाधारण लयबद्ध

एकत्व से उनके चित्र प्रोतप्रोत होते हैं; ऐसे प्रतीत होता है कि चित्रांतर्गत सभी वस्तुएं उसी लय में तद्रूप हो कर नर्तन कर रही हैं—इस दृष्टिकोण से उनका चित्र 'जोने' उल्लेखनीय है। उनके चित्र आंतरिक चैतन्य से परिपूर्ण हैं। उनकी प्रकाश-योजना प्रभाववादी चित्रकारों से भिन्न स्वरूप की है। उनकी चित्रित आकृतियां किसी बाह्य प्रकाश-पुंज से नहीं बल्कि निजी भीतरी प्रकाश से आलोकित प्रतीत होती हैं; गहरी छाया व उज्ज्वल प्रकाश का द्विविध क्रीडन रोमाचकारी है। जब समकालीन कलाकार चमकीले रंगों का विशेष प्रयोग कर रहे थे, रायडेर ने पुराने डच चित्रकारों के समान भूरे रंगों का प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया, किन्तु वह इतनी कुशलता से किया है कि संपूर्ण दृश्य, प्रकाश से जगमगाता है। वे तीन या चार से अधिक रंगों का प्रयोग नहीं करने व उनके कुछ चित्र तो एकवर्णीय लगते हैं। उनके चित्रों में 'जोने', 'सागर के परिधरी', 'दौड़ का मार्ग', 'जहाजी'⁶ विशेष प्रसिद्ध है। उनके चित्रों के विषय दुःखपूर्ण हैं। किन्तु उनमें निराशा नहीं बल्कि शेक्सपियर के समान जीवन व दुःख के अनिवार्य सम्बन्ध की ओर निर्देश है। उनकी कला किस पूर्ववर्ती शैली से प्रभावित थी यह निश्चित नहीं कहा जा सकता। वे स्वयं अनुसरण के विरोधी व मौलिक सर्जन के हिमायती थे। वे बहुत सोच कर व समय लगा कर चित्रण करते थे। अपनी धायु में उन्होंने केवल करीब 150 चित्र बनाये व उनमें से कुछ चित्रों पर उन्होंने 15-20 साल तक काम किया। उन्होंने परंपरागत पद्धति से रंगों के पारदर्शी परतों में काम किया किन्तु परंपरागत पद्धति का उचित ज्ञान नहीं होने से उनके बहुत से चित्र चटक गये हैं।

उपर्युक्त व्यावसायिक चित्रकारों के प्रतिरिक्त एडवर्ड हिक्स, जो धर्मोपदेश थे, अपनी सहजसिद्ध कला के कारण ख्यातनाम हुए। उनके चित्र 'शान्तिप्रिय राज्य'⁷ की भारी रूसों के चित्रों के समान प्रशंसा हुई। इस चित्र में उन्होंने हिंस्र पशुओं, शाकाहारी जानवरों एवं भिन्न सभ्य व असभ्य जातियों के लोगों को एक विश्वपरिवार के सदस्यों की तरह एक साथ चित्रित किया है।

गृहयुद्ध की समाप्ति के बाद योरोप व अमेरिका के बीच आवागमन व आदान-प्रदान बढ़ता गया व अमेरिकी कला पर पेरिस का प्रभाव बढ़ गया। अमेरिकन छात्र कला के अध्ययन के लिये पेरिस जाने लगे; कुछ अल्पसंख्य छात्र म्यूनिख जाते। उन्नीसवीं सदी के अन्त के करीब कुछ प्रमुख अमेरिकन कलाकार प्रभाववादी ढंग का चित्रण करने लगे जिनमें से प्रेडरगास्ट, वीएर, लासन, हासबैम विशेष प्रसिद्ध हैं। रायडेर, विन्सलो होमर व एकिन्स स्वतन्त्र शैली में कार्य करने वाले प्रसिद्ध चित्रकार थे। यथार्थवादी शैली के चित्रकार टामस एकिन्स (1844-1916) ने कलाविद्यालय खोला था जो कुछ समय बाद बन्द करना पड़ा। एकिन्स के चित्र 'ग्रॉस चिकित्सालय' व रेम्ब्राट के चित्र 'डॉ. ट्रुप का शरीर-रचना-विज्ञान पर पाठ'⁸ के बीच तुलना यथार्थवाद, नाटकीय प्रभाव, प्रकाश-योजना, संयोजन आदि गुणों के विचार से उद्बोधक हैं। एकिन्स के विद्यार्थी ग्रान्नुस्त, पेन्सिल्वेनिया

कला अकैडमी में प्राध्यापक थे व उन्होंने राबर्ट हेन्री को कला की प्रारंभिक शिक्षा दी। राबर्ट हेन्री (1865-1925) एकिन्स की कला व कलासम्बन्धी विचारों से प्रभावित थे। एकिन्स का मत था कि कलाकारों को लोकप्रिय आकर्षक बाह्य सौंदर्य को चित्रित करने की अपेक्षा साधारण लोग व उनके दैनिक जीवन को चित्रित करना चाहिये। एकिन्स से हेन्री ने यह भी सीखा कि अनुकरण की अपनी मर्यादा है व उसके पश्चात् स्वतन्त्र विचार से अपनी कला का विकास करना चाहिये। हेन्री योरप में कई वर्षों तक रहे जहाँ उनकी कला पर माने की प्रारंभिक शैली का प्रभाव पड़ा। इसके अतिरिक्त योरप में उन्होंने प्रभाववादी चित्रकार मोने, देगा व पुराने चित्रकार रेम्ब्राट, फ्रान्स हाल्स, गोया आदि कलाकारों की कृतियों का अध्ययन कर के कला सम्बन्धी अधिक ज्ञान प्राप्त किया। बाल्ट विटमन इवसेन, वाग्नेर व रस्किन के विचारों से हेन्री ने कला के नैतिक व सामाजिक महत्त्व को व एमसन से स्वतन्त्र व्यक्तित्व व आत्मनिर्भरता की आवश्यकता को समझा। हेन्री कुशल अध्यापक थे व पेरिस व फिनाडेल्फिया में अध्यापन करने के बाद न्यूयार्क आ कर उन्होंने निजी कला-विद्यालय खोला। उनका मत था कि सभी ललितकलाएँ मूलतः एक हैं, व कला का सर्वनात्मक के अलावा दार्शनिक महत्त्व भी है। यद्यपि शुरू में वे योरपीय कला से प्रभावित थे, कुछ समय बाद उन्होंने उस प्रभाव से मुक्त होकर निजी स्वतन्त्र शैली को विकसित किया। उनको परेल् विषय पसंद थे, व उनके प्रामाण्य या सागरी दृश्यचित्रों की अपेक्षा शहर के दृश्यचित्र अधिक प्रभावी है। उनको भय था कि योरपीय धनवादी, फाव व अन्य शैलियों के प्रभाव से देशज अमेरिकी कला के विकास को हानि पहुँच सकती है, व इसके अतिरिक्त अमेरिकन कलाकार विदेशी शैलियों के जरिये अमेरिकी जीवन व तत्त्वज्ञान को सफलतापूर्वक अभिव्यक्त नहीं कर सकेंगे। उनके विचारों से प्रभावित होकर स्लोन, ग्लेन्स, बेलोस, शिन्न, प्रेंडरगास्ट, कोलमन, ल्युक्स, गी पॅन थुम्बा उनके मार्गदर्शन में एकत्र हुए—अमेरिकन कलाकारों का पहली बार सुनियोजित भ्रातृमंडल बना—और उन्होंने व उनके सम्पर्क में आये युवा कलाकारों ने अमेरिकन सामाजिक परिस्थिति को-विशेषतः निम्न वर्ग की-यथार्थ चित्रित करने को प्रारंभ किया। बीसवीं सदी के प्रारम्भ के करीब उनमें से बहुत से चित्रकार न्यूयार्क पहुँचे जहाँ राबर्ट हेन्री, प्रेंडरगास्ट, लासन व डेविस कार्य कर रहे थे। उन्होंने 'ग्रार्थ'-एट-नाम से एक कलाकार-मंडल की स्थापना की। जब उन्होंने 1908 में न्यूयार्क में अपनी प्रथम प्रदर्शनी आयोजित की तब उनकी कला को नाम दिया गया 'एक्सेन शैली'⁹ जिसकी प्रमुख विशेषता थी दैनिक जीवन के दृश्यों को प्रत्यक्ष देखकर यथार्थ चित्रित करना। अमेरिकी यथार्थवादी कला से घाकूट हो कर नये कलाकार उनमें सम्मिलित हुए। इनमें से हार्ट के मेलो व सर्वेसो के चित्र एव बेलोस के मुक्केवाजियों व मैदानी खेलों के चित्र विशेष लोकप्रिय हुए। स्लोन के यथार्थवादी चित्र व्यंग्यपूर्ण हैं। उनके अध्यापन-कौशल ने कला के छात्रों को काफी

मागदर्शन किया। प्रन्डरगास्ट, लासन व डेविस 'एस्कैन कलाकारों' की प्रदर्शनियों में भाग लेते थे व अकादमिक कला के विरोधी थे किन्तु उनकी कला 'एस्कैन शैली', से भिन्न थी। प्रेन्डरगास्ट प्रभाववादी कलाकार थे तो डेविस की कला में सौम्य रोमासवाद था।

1913 में 'ग्रामरी शो'¹⁰ नाम से ज्ञात अन्तरराष्ट्रीय चित्रप्रदर्शनी हुई जिसके आयोजन के लिये डेविस ने काफी मेहनत की। वे कलाकारों की उस संस्था के अध्यक्ष थे जिसके द्वारा यह आयोजन किया गया था। संस्था के सदस्य व प्रथम सहयोगी सभी न्यूयार्क के प्रगतिशील विचारों के कलाकार थे। बाहर के समान विचारों के कलाकारों का भी उनको सहयोग मिला। जर्मनी, फ्रांस, हॉलैंड, इंग्लैंड, रशिया व इटाली से आधुनिक शैलियों के चित्र प्राप्त किये गये। अमेरिकन कलाकारों में से विसलर, रायडेर, एस्कैन समूह, यथार्थवादी चित्रकार व योरपीय आधुनिक शैलियों में कार्य करनेवाले चित्रकारों की कृतियाँ भी पृथक् कक्ष में लगायी गयीं। 'अन्तरराष्ट्रीय आधुनिक कला प्रदर्शनी'¹¹ नाम से उद्घोषित इस प्रदर्शनी में 2000 चित्र रखे गये थे। 69वीं रेजीमेट के शस्त्रागार (ग्रामरी) में आयोजित होने के कारण वह 'ग्रामरी शो' नाम से विख्यात हुई। अमेरिका में इतनी विशाल प्रदर्शनी पहली बार ही हुई थी और उसने बहा के कलाकारों व रसिकों को काफी प्रभावित करके अमेरिकी कला को आधुनिकता की ओर मोड़ दिया।

इससे पहले छायाचित्रकार स्टाइशेन व आल्फ्रेड स्टीगलिस ने अमेरिकन लोगों को आधुनिक कला से परिचित कराने के अल्प प्रयास किये थे। चित्रकला सीखने के उद्देश्य में स्टीगलिस पेरिस ही आये थे किन्तु उन्होंने छायाचित्रकला का व्यवसाय शुरू कर के अपने छायाचित्रों को प्रदर्शित करने के लिये पाचवें मार्ग के 291वें निवास में बीथिका खोली थी। स्टाइशेन के प्रोत्साहन से उन्होंने अपनी बीथिका में योरपीय व आधुनिक चित्रकारों की कृतियों को प्रदर्शित करना शुरू किया। 1908 व 1917 के बीच स्टीगलिस कलाबीथिका में सेजान, पिकासो, मातिस, रुसो, तुलुज लोत्रेक, ब्राकुसी, सेवेरिनी व अमेरिकन कलाकार जान मॅरिन, मोरेर, हार्टली, वेबेर, डोव, वाल्कोवित्स व जाजिया भोकीफ के चित्रों को प्रदर्शित किया। किन्तु स्टीगलिस के प्रयासों का, प्रगतिशील विचारों के कलाकारों को छोड़कर अन्य लोगों पर कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा। इसके विपरीत 'ग्रामरी शो' का काफी प्रचार हुआ और लोग बड़ी संख्या में प्रदर्शनी देखने आये। प्रदर्शनी की कटु आलोचना हुई और अमेरिकी समाचारपत्रों व मासिक पत्रिकाओं में मत व्यक्त किये गये कि प्रदर्शित चित्रों के निर्माता कोई व्यभिचारी व तिरस्करणीय व्यक्ति होंगे जो शिष्ट समाज में रहने के लिए अयोग्य है। मातिस का धोव्वाज नाम से उल्लेख हुआ। सबसे अधिक चर्चा एगुशा के प्रसिद्ध चित्र 'जीने पर उतरती हुई विवस्त्र मानवाकृति' की हुई।

प्रथम विश्वयुद्ध के प्रारंभ होने से प्रदर्शनी के विरोधी लोकमत का प्रकोप अपनेघाप कम हुआ किन्तु अकादमिक कला व आधुनिक कला के बीच का संघर्ष बढ़ता गया ।

विश्वयुद्ध का अन्त होते ही कला के अध्ययन के लिये पेरिस जाने की प्रवृत्ति पुनः प्रबल हुई । इसके साथ अन्तरराष्ट्रीय स्तर पर व्यापार करनेवाले फ्रेंच, अमेरिकन व अन्य विक्रेताओं ने न्यूयार्क के विक्रयकेन्द्रों पर प्रमुख योरपीय कलाकारों की कृतियों की भरमार की और अमेरिकन सम्पन्न लोगों के सग्रह में थोष्ठ दर्जे की कई आधुनिक कलाकृतियाँ पहुँची । इससे देशज अमेरिकी कला विनष्ट होने का खतरा दिखायी देने लगा । किन्तु एशकेन समूह व उससे सम्बद्ध कलाकारों ने इस परिस्थिति का मुकाबिला करने का दृढ़ निश्चय किया ।

1925 के करीब अमेरिका के मध्यवर्ती राज्यों के तीन चित्रकारों ने स्वतन्त्र रूप से योरपीय आधुनिक कला व न्यूयार्क की 'एशकेन शैली' से भिन्न दिशा में कार्य शुरू किया । ये चित्रकार थे कैंसस राज्य के जान स्टुअर्ट करी, आयोवा के ग्रेंट वुड व मिसुरी के टाइम हार्ट बेन्टन । उनका ध्येय था, मध्य अमेरिका के कृषिजीवन का चित्रण ।

जान स्टुअर्ट करी (1897-1946) का जन्म कैंसस के कृषक-परिवार में हुआ । उनकी विन्कान्सन विश्वविद्यालय के कृषिविश्वविद्यालय में नियुक्ति हुई । अपनी कला द्वारा छात्रकलाकारों को प्रोत्साहित करना एवं देहाती वातावरण के अनुकूल चित्रों से समाज में कला के प्रति अभिरुचि पैदा करना इतना ही उनका काम था । उन्होंने तिपायी-चित्रण के प्रतिरिक्त, वेस्टपोर्ट, कनेक्टिकट, वाशिंगटन व टोपिका में भित्तिचित्रण भी किया । ग्रेंट वुड (1892-1942) को निर्धनता के कारण आरंभ में खातीकाम, पाठशाला-अध्यापन जैसे अलाभकर काम करने पड़े । वे याचकवृत्ति अपना कर, कलाध्ययन के हेतु, चार बार पेरिस ही घाये । अन्त में उन्होंने पेरिस के प्रभाववाद को अपनी रुचि के प्रतिकूल देखा व व्यक्तिगत रुचि के अनुकूल शैली का विकास करने में वे उत्साह के साथ जुट गये व शीघ्र ही अमेरिका के अग्रिम पंक्ति के लोकप्रिय चित्रकार बन गये । उनके वारीकियों के साथ बनाये व्यक्तिचित्रों में सूक्ष्म स्वभावदर्शन व सौम्य उपहास है । लोकप्रिय होने के कुछ समय बाद उनकी शैली रूढ़िवद्ध व कठोर बन गयी व जर्मन व पलेमिश सहजसिद्ध चित्रकारों की अत्यधिक वारीकियों से युक्त शैली के समान दिखायी देने लगी । उनके प्रसिद्ध चित्र 'पादरी बीम की जाँज वाशिंगटन व बेरी वृक्ष की कहानी'¹² में बालक जाँज कुल्हाड़ी से पेड़ काटने के किस्से को चित्रित किया है व उममे उपहास के अलावा विवेकबोध भी है । उनका सबसे विख्यात चित्र है 'अमेरिकन गोषिक' । इसमें उन्होंने एक कृषक-दम्पती को कमानदार नुकीली गोषिक ज़िड़कीवाले बखार के समान खड़े हुए चित्रित किया है । यह उपहासात्मक चित्र शरीर रचना-विज्ञान, संयोजन, व्यक्तित्वदर्शन आदि गुणों से

भरपूर है। टामस वेन्टन (1889-1949) के पिता जिले के अभिवक्ता थे व कई पूर्वज स्थानीय ऐतिहासिक स्थाति के पुरुष थे किन्तु वेन्टन बचपन से ही देहाती दृश्यों के अभ्यासचित्रण में व्यस्त हो गये। पिता की तापसदगी के बावजूद उन्होंने 'शिकागो कला संस्था'¹³ में डेढ़ साल तक अध्ययन कर के आयु के उन्नीसवें साल में पेरिस प्रस्थान किया। वापस आने पर उन्होंने पेरिस के कलाकारों का अनुसरण करके दस वर्षों तक चित्रण किया किन्तु वह उनके अमेरिकी व्यक्तित्व के अनुकूल नहीं था। वे उस विदेशी शैली में अमेरिकी जीवन को समुचित रूप से प्रकृत नहीं कर सके। असंतुष्ट होकर वे योरोपीय कलाकारों के निर्दिष्ट मार्ग से पृथक हुए व उन्होंने अपनी स्वतन्त्र शैली का विकास किया। उन्होंने कई भित्तिचित्र बनाये जिनमें जेफरसन शहर में बनायी लोक-इतिहास पर चित्रमालिका भी है। वेन्टन की कला की विशेषता यह है कि उसमें यथार्थवाद की जीवन-निष्ठा, धनवाद का ठोसपन, व अभिव्यंजनावाद का प्रतिशयोक्त रूप होने हुए वह तीनों में से किसी भी वाद के अतर्गत नहीं आती; उसमें यथार्थवाद का वास्तविक रूप के प्रति एकनिष्ठ रह कर चित्रण करने का प्रयास नहीं है, न धनवाद के समान मानवता की उपेक्षा, न अभिव्यंजनावाद के निराशा या आतंक के भाव। वह पूर्ण रूप से उनकी निजी मानवतावादी व मनोहर शैली है।

इस प्रकार बीसवीं सदी के पूर्वार्ध में अमेरिकी कला दो स्पष्ट रूप से भिन्न प्रवाहों में विभाजित थी; एक तरफ योरोपीय आधुनिक कला से प्रभावित कलाकारों की शैली व दूसरी तरफ मध्यवर्ती अमेरिका के जीवन के चित्रण के लिये उपयुक्त स्वतन्त्र रूपाकनपद्धति में कार्य करने वाले कलाकारों की शैली। बीसवीं सदी के पूर्वार्ध के अन्त तक योरोपीय आधुनिक कला का अमेरिकी कला पर प्रभाव बढ़ता ही गया यद्यपि वहा की परिस्थिति, जीवनदर्शन व रहन-सहन के कारण अमेरिकन कलाकारों के चित्रों की पृथक्ता स्पष्ट प्रतीत होती है।

1950 के करीब अमेरिकन आधुनिक चित्रकार जान मॅरिन ने (1970-1953) काफी ख्याति अर्जित की। मॅरिन ने वास्तुकला का अध्ययन किया था व आयु के तीसवें साल में उन्होंने चित्रकला का अध्ययन शुरू किया। जब वे 35 के हुए तब प्रथम योरोप जा कर उन्होंने पाच बरसों तक फाब, धनवादी व अभिव्यंजनावादी कलाकारों के साथ चित्रण किया। फिर वापस न्यूयार्क आ कर वहा की गगनचुम्बी इमारतों, भीड़भरे रास्तों, न्यूयार्क व सागरी-दृश्यों के चित्र बनाये। उनके चित्रों के ग्रन्थ विषय में न्यू मेक्सिको के मैदान व न्यू हॅम्पशायर के पहाड़। उन्होंने विशेषतः जलरंगों में चित्रण किया व आयु के 60वें साल के बाद ही तैल-रंगों को सोई शय प्रयोग किया। उनकी कला मुख्यतया भविष्यवाद व अभिव्यंजनावाद से प्रभावित है व उसकी विशेषताएं हैं—सीमित रंगों का स्वल्प प्रयोग, द्रुतगति तूलिका-संचालन, स्पष्ट बलरेखाओं द्वारा क्षेत्रों का धनवादी विभाजन एवं

दृश्य में भविष्यवादी गतित्व-दर्शन। उनके चित्रांतर्गत दृश्य भूवालप्रस्त प्रतीत होते हैं। मॅरिन के अलावा बीसवीं सदी के पूर्वार्ध में जो अमेरिकन आधुनिक चित्रकार प्रसिद्ध हुए उनमें माक्स वेवेर, बेन शान, स्टुअर्ट डेविस, एडवर्ड हाप्पर, चार्ल्स बर्चफील्ड, जॉक लेविन, रेजिनाल्ड मार्श, जार्जिया ओकीफ व चार्ल्स शौलर प्रमुख हैं। इनकी कला में कोई विशेष आपसी समानताएँ नहीं हैं। माक्स वेवेर की कला अभिव्यजनात्मक है और उसमें मानवाकृतियों को काफी विकृति दे कर अंकित किया है व प्रभावी गहरे रंगों का प्रयोग है। शौलर, हाप्पर व बर्चफील्ड ने समान रूप से शहरी दृश्यों को विषय चुना किन्तु उनके चित्रों के परिणाम भिन्न हैं; अकन पद्धति यथार्थवादी शैली की होते हुए भी हाप्पर के चित्रों में आत्प्रतत्त्वीय कला का गूढ़ अकलापन है परंतु उसकी भयानकता नहीं है; हलकी विकृति व ठोसपन के साथ अंकित किये सरलीकृत आकार व गहरे रंगों के प्रयोग से बर्चफील्ड ने विषय को बहुत ही स्पष्ट रूप में चित्रित किया है; शौलर के चित्र ज्यामितीय घनवाद से प्रभावित हैं। बेन शान के चित्र सामाजिक अभिव्यजनावादी दर्शन के हैं। वे कला को संप्रेषण का साधन मानते हैं और इसी वजह से उनके बहुत से चित्र सामाजिक घटनाओं पर आधारित हैं जैसे कि 'ड्रेपयुस मुकदमा', 'साबको-वान्जेति मुकदमा', 'मुद्रास्फीति', 'जातिभेद' आदि। इन विषयों को लेकर उन्होंने चित्रमालिकाएँ बनायीं। उनकी कला की तुलना दोमीय, मेग्रोगं प्रोस व ह्यूगो की कला से की जा सकती है। उनकी शैली में विज्ञापन-चित्रों की स्पष्टता है व उन्होंने आवश्यकता-नुसार अभिव्यजनावाद, घनवाद एवं अतिथयार्थवाद का प्रयोग किया है। जोसेफ स्टेला व चार्ल्स डेमथ ने महसूस किया कि केवल घनवाद में ही आधुनिक विज्ञान व अभियांत्रिकी के समरूप तत्त्व हैं अतः घनवाद की वर्तमान भौतिक दृष्टि से विकसित जीवन के चित्रण के लिये उपयुक्त है। उन्होंने आधुनिक स्वरूप के यंत्रसज्ज शहरी दृश्यों को चित्रित किया है किन्तु उनके चित्र घनवाद से भी विशुद्धवाद व लेजे की कला के अधिक समरूप हैं। जार्जिया ओकीफ की अत्यधिक एंठन दे कर चित्रित की गयी वनस्पतियाँ व फूल इम लोक के नहीं बल्कि माक्स एन्स्टं या इवे ताग्वी की काल्पनिक सृष्टि के लगते हैं।

स्थानाभाव के कारण उपर्युक्त विवरण संक्षेप में ही दिया गया है एवं शेष ख्यातनाम कलाकारों के बारे में जानकारी देना यहाँ संभव नहीं है।

भरपूर है। टामस वेन्टन (1889-1949) के पिता जिले के अभिवक्ता थे व कई पूर्वज स्थानीय ऐतिहासिक ख्याति के पुरुष थे किन्तु वेन्टन बचपन से ही देहाती दृश्यों के अभ्यासचित्रण में व्यस्त हो गये। पिता की नापसदगी के बावजूद उन्होंने 'शिकागो कला संस्था'¹³ में डेढ़ साल तक अध्ययन कर के आयु के उन्नीसवें साल में पेरिस प्रस्थान किया। वापस आने पर उन्होंने पेरिस के कलाकारों का अनुसरण करके दस वर्षों तक चित्रण किया किन्तु वह उनके अमेरिकी व्यक्तित्व के अनुकूल नहीं था। वे उस विदेशी शैली में अमेरिकी जीवन को समुचित रूप से अंकित नहीं कर सके। असंतुष्ट होकर वे योरोपीय कलाकारों के निर्दिष्ट मार्ग से पृथक हुए व उन्होंने अपनी स्वतन्त्र शैली का विकास किया। उन्होंने कई भित्ति-चित्र बनाये जिनमें जेफरसन शहर में बनायी लोक-इतिहास पर चित्रमालिका भी है। वेन्टन की कला की विशेषता यह है कि उसमें यथार्थवाद की जीवन-निष्ठा, धनवाद का ठोसपन, व अभिव्यजनावाद का अतिशयोक्त रूप होते हुए वह तीनों में से किसी भी वाद के अंतर्गत नहीं आती; उसमें यथार्थवाद का वास्तविक रूप के प्रति एकनिष्ठ रह कर चित्रण करने का प्रयास नहीं है, न धनवाद के समान मानवता की उपेक्षा, न अभिव्यजनावाद के निराशा या आतंक के भाव। वह पूर्ण रूप से उनकी निजी मानवतावादी व मनोहर शैली है।

इस प्रकार बीसवीं सदी के पूर्वार्ध में अमेरिकी कला दो स्पष्ट रूप से भिन्न प्रवाहों में विभाजित थी, एक तरफ योरोपीय आधुनिक कला से प्रभावित कलाकारों की शैली व दूसरी तरफ मध्यवर्ती अमेरिका के जीवन के चित्रण के लिये उपयुक्त स्वतन्त्र रूपाकनपद्धति में कार्य करने वाले कलाकारों की शैली। बीसवीं सदी के पूर्वार्ध के पन्त तक योरोपीय आधुनिक कला का अमेरिकी कला पर प्रभाव बढ़ता ही गया यद्यपि वहाँ की परिस्थिति, जीवनदर्शन व रहन-सहन के कारण अमेरिकन कलाकारों के चित्रों की पृथक्ता स्पष्ट प्रतीत होती है।

1950 के करीब अमेरिकन आधुनिक चित्रकार जान मॅरिन ने (1970-1953) काफी ख्याति अर्जित की। मॅरिन ने वास्तुकला का अध्ययन किया था व आयु के तीसवें साल में उन्होंने चित्रकला का अध्ययन शुरू किया। जब वे 35 के हुए तब प्रथम योरोप जा कर उन्होंने पांच बरसों तक फाव, धनवादी व अभिव्यजनावादी कलाकारों के साथ चित्रण किया। फिर वापस न्यूयार्क आ कर वहाँ की गगनचुम्बी इमारतों, भीड़भरे रास्तों, नूर्यास्तों व सामग्री-दृश्यों के चित्र बनाये। उनके चित्रों के अन्य विषय थे न्यू मेक्सिको के मैदान व न्यू हॅम्पशायर के पहाड़। उन्होंने विशेषतः जलरंगों में चित्रण किया व आयु के 60वें साल के बाद ही तैल-रंगों को सोद्देश्य प्रयोग किया। उनकी कला मुख्यतया अविध्यवाद व अभिव्यजनावाद से प्रभावित है व उसकी विशेषताएँ हैं—सीमित रंगों का स्वल्प प्रयोग, द्रुतगति तूलिका-संचालन, स्पष्ट बलरेखाओं द्वारा क्षेत्रों का धनवादी विभाजन एवं

दृश्य में भविष्यवादी गतित्व-दर्शन। उनके चित्रातर्गत दृश्य भूवालयप्रस्त प्रतीत होते हैं। मॅरिन के अलावा बीसवीं सदी के पूर्वार्ध में जो अमेरिकन आधुनिक चित्रकार प्रसिद्ध हुए उनमें माक्स वेबेर, बेन शान, स्टुअर्ट डेविस, एडवर्ड हाप्पर, चार्ल्स बर्चफील्ड, जॉक लेविन, रेजिनाल्ड मार्श, जाजिया ओकीफ व चार्ल्स शीलर प्रमुख हैं। इनकी कला में कोई विशेष आपसी समानताएं नहीं हैं। माक्स वेबेर की कला अभिव्यजनात्मक है और उसमें मानवाकृतियों को काफी विकृति दे कर अंकित किया है व प्रभावी गहरे रंगों का प्रयोग है। शीलर, हाप्पर व बर्चफील्ड ने समान रूप से शहरी दृश्यों को विषय चुना किन्तु उनके चित्रों के परिणाम भिन्न हैं; अकन पद्धति यथार्थवादी शैली की होते हुए भी हाप्पर के चित्रों में आत्मतत्त्वीय कला का गूढ अकेलापन है परंतु उसकी भयानकता नहीं है; हलकी विकृति व ठोसपन के साथ अंकित किये सरलीकृत आकार व गहरे रंगों के प्रयोग से बर्चफील्ड ने विषय को बहुत ही स्पष्ट रूप में चित्रित किया है; शीलर के चित्र ज्यामितीय घनवाद से प्रभावित हैं। बेन शान के चित्र सामाजिक अभिव्यजनावदी दर्शन के हैं। वे कला को सप्रेषण का साधन मानते थे और इसी वजह से उनके बहुत से चित्र सामाजिक घटनाओं पर आधारित हैं जैसे कि 'ट्रेप्युस मुकदमा', 'सावको-वान्जेति मुकदमा', 'मुद्रास्फीति', 'जातिभेद' आदि। इन विषयों को लेकर उन्होंने चित्रमालिकाएं बनायीं। उनकी कला की तुलना दोमिय, गेओर्ग ग्रोस व रुओ की कला से की जा सकती है। उनकी शैली में विज्ञापन-चित्रों की स्पष्टता है व उन्होंने आवश्यकता-नुसार अभिव्यजनावद, घनवाद एवं अतिथथार्थवाद का प्रयोग किया है। जोसेफ स्टेला व चार्ल्स डेमथ ने महसूस किया कि केवल घनवाद में ही आधुनिक विज्ञान व अभियांत्रिकी के समरूप तत्त्व हैं अतः घनवाद को वर्तमान भौतिक दृष्टि से विकसित जीवन के चित्रण के लिये उपयुक्त है। उन्होंने आधुनिक स्वरूप के यंत्रसज्ज शहरी दृश्यों को चित्रित किया है किन्तु उनके चित्र घनवाद से भी विशुद्धवाद व लेजे की कला के अधिक समरूप हैं। जाजिया ओकीफ की अत्यधिक एंठन दे कर चित्रित की गयी वनस्पतिया व फूल इस लोक के नहीं बल्कि माक्स एन्स्टं या इवे ताग्वी की काल्पनिक सृष्टि के लगते हैं।

स्थानाभाव के कारण उपर्युक्त विवरण संक्षेप में ही दिया गया है एवं शेष ख्यातनाम कलाकारों के बारे में जानकारी देना यहाँ संभव नहीं है।

14

मेक्सिकन कला

परंपरा, आधुनिकता व सामाजिक विचार का समुचित व इतना परिष्कारकारी सम्मिश्रण मेक्सिकन कला के अलावा किसी अन्य देश की कला में नहीं मिलता। भारत में अमृता शेरगिल ने अपनी अल्पायु में, इसी दिशा में कुछ प्रयत्न किये, किन्तु पारंपरिक आध्यत्मिक ज्ञान की गहराई की कमी, आधुनिक कला के समान आकार व अभिव्यक्ति में व्याकुलता का अभाव व केवल बाह्य समाज-दृश्यों तक सीमित विचार-दर्शन-रहित चित्रण के कारण उनकी कला आत्म-संतुष्ट प्रतीत होती है व उसमें मेक्सिकन कला का मार्गदर्शन का सामर्थ्य नहीं है।

मेक्सिकन कला के पुनरुत्थान का आरंभ 1910 के बाद हुआ। 1919-20 में हुई राजनीतिक क्रांति ने जिसमें कई कलाकारों ने सक्रिय भाग लिया था—उसने चेतना प्रदान की। प्राचीन देशज परंपरा समृद्ध लोककला व उन्नीसवीं सदी के पोसादा जैसे उपहासात्मक सामाजिक चित्रण करने वाले कर्तव्यनिष्ठ कलाकारों का कार्य मेक्सिकन कला के पुनरुत्थान के प्रमुख आधार थे।

राजनीतिक क्रांति के बाद विचारक राष्ट्रीय चेतना को प्राचीन परंपरा के अनुकूल रूप देने में जुट गये व इस विचार ने विश्वप्रसिद्ध मेक्सिकन भित्ति-चित्रण की नींव डाली। शिक्षा-मंत्रालय ने कलाकारों को मेक्सिको शहर के राष्ट्रीय प्रारंभिक विद्यालय की दीवारों पर चित्रण करने को आमंत्रित किया व रिबेरा, ओरोस्को, सिकेरोस व अन्य कलाकार सामूहिक रूप से जनता की भावनाओं को चित्रों में अभिव्यक्त करने के लिये पढ़े। अभिव्यक्ति के अनुकूल रूपांकन के लिये उन्होंने 13वीं सदी की योरपीय पञ्चीकारी से लेकर आनुवंशी शैली तक सबका सहारा लिया किन्तु सबसे ज्यादा बल देशी परंपरागत शैली के आकारों के स्मारकीय विकृतिकरण पर दिया व छात्रों के अभिभावकों, नागरिकों व समाचार पत्रों ने उनकी कटु आलोचना की। अतः भित्तिचित्रण का कार्य स्थगित करना पड़ा। इन आपत्ति से विचलित न होकर कलाकार सघ ने घोषणापत्र के जरिये क्रांति के ध्येयों पर निष्ठा जाहिर की व कला को सामाजिक चेतना का माध्यम बनाने का निश्चय व्यक्त किया। इस आंदोलन के प्रणेता थे डायगो रिबेरा व होसे क्लेमेंट ओरोस्को। अब रिबेरा ने शिक्षा-मंत्रालय भवन में व चापिगो मे ज्योन्तो, घनवादी-वंदेशज परंपरा के संमिश्रित रूप में भित्तिचित्रण करके मेक्सिकन राज्यक्रांति की कहानी व जनता की आशाओं को अंकित किया। ओरोस्को को मेक्सिको शहर के कुछ प्रतिष्ठित

नागरिकों ने निजी तौर पर राष्ट्रीय प्रारंभिक विद्यालय में भित्तिचित्रण करने को बुला लिया। 1927 के बाद रिबेरा व ओरोस्को को अमेरिका के कई शहरों में भित्तिचित्रण का कार्य सौंपा गया व उन्होंने कार्ल मार्क्स के समाजवादी दर्शन के परिप्रेक्ष्य में औद्योगिक समाज में विद्यमान वर्गविग्रह, अव्यवस्था व अन्याय को उन भित्तिचित्रों में प्रकट रूप दिया।

1930 के पश्चात् भित्तिचित्रण से असंतुष्ट होकर मेक्सिकन कलाकार छोटे आकार के चित्रों की निर्मिति की ओर ध्यान देने लगे जो कलाकार के व्यक्तित्व व रुचि के अधिक अनुकूल थी। भित्तिचित्रण के समान, व्यापक, प्रचारात्मक प्रभाव नहीं होते हुए, छोटे आकार के चित्रों में परिस्थिति व विचारों की सूक्ष्म अभिव्यक्ति की जो गुंजाइश है वह भित्तिचित्रण में नहीं हो सकती। अब स्वतंत्र रूप से बनाये जाने वाले तिपायी-चित्रों में कलाकार की व्यक्तिगत विशेषताएँ व पहचान स्पष्ट हो गयी। डोसामाटेस ने मानव-शरीर-सौंदर्य को आदर्श मान कर उसका सरलीकृत आकारों में चित्रण किया तो चालोट की कला का आदर्श भी प्राचीन मूतिया। गेररो गाल्वन ने भी मूर्तिकला को आदर्श मान कर बचपन की स्मृति ध्याकुलता के चित्र बनाये हैं। तामायो के प्रारंभिक दृश्यचित्रों में योरपीय नवशास्त्रीयतावाद का अनुकरण है। करीब सभी कलाकारों के चित्रों की समान विशेषता है काव्यमयता, जिसमें दुःख, आशा, उग्रहास आदि मानवीय भावनाओं की अभिव्यक्ति है।

निजी ढंग से चित्रण करने का स्वातंत्र्य मिलते ही कलाकारों का ध्यान योरपीय आधुनिक शैलियों की ओर आकृष्ट हुआ व वे उनका अनुसरण करने लगे। इस दिशा में रुफिनो तामायो काफी सफल हुए व उन्होंने कलाक्षेत्र में महत्वपूर्ण स्थान व ख्याति प्राप्त की। उनके चित्रों पर धनवाद व अभिव्यक्ततावाद का स्पष्ट प्रभाव है। कोई अल्पसंख्य कलाकारों ने ही प्रतिपक्षवाद को अपनाया जिनमें मेजा, सिकेरो व फ्रिडा काह्लो प्रमुख थे।

क्रांति के आदर्शों का परिणाम बहुत समय तक बना रहा व लिओपोल्डो मेडिस, फ्रान्थिस्को गाटिया, ओगोर्मान आदि कलाकार समाजवादी विचारधारा व सामाजिक दृश्यों के चित्र बनाते रहे।

मेक्सिकन पुनरुत्थान की कला का महत्व निम्नलिखित विचारों से निर्धारित है—उसका तीसरे दशक में अमेरिका पर हुआ प्रभाव, विदेशी कलाकारों को आकृष्ट करने का सामर्थ्य, क्रांतिकारी विचारधारा को अपित कला व आधुनिक कला के बीच के विवाद का समाधान एवं ओरोस्को, रिबेरा, सिकेरोस व तामायो जैसे विश्वविख्यात कलाकारों की प्रतिभा का विकास व योगदान।

तामायो का जन्म 1899 में ओवसाके में आदिवासी जापॉटेक वंश के परिवार में हुआ। स्थानांतरण कर के परिवार मेक्सिको शहर पहुँचा जहाँ तामायो ने कुछ बरसों तक सान कार्लोस अकेडेमी में कलाध्ययन किया किन्तु वे मासिक पत्रिका में छपी हुई आधुनिक कला की चर्चा से अधिक प्रभावित हुए।

पिकासो व ब्राक के चित्र उनको ज्यादा पसंद थे जो उनके विचार से सान कालर्बोस अकेडेमी में पढ़ाई जानेवाली कला से पारंपरिक कला के अधिक निकट थे। उन्होंने कोलंबस के आगमन के पूर्व की कला का अध्ययन मेक्सिको शहर के राष्ट्रीय संग्रहालय में किया जहाँ मायें एन्टेक जापेटेक आदि प्राचीन शैलियों की कलाकृतियाँ संग्रहीत थीं। इसके अतिरिक्त फ्रेंच कला भ्रमणगामी कला की प्रतिकृतियों व कभी मेक्सिको में आनेवाली मूलकृतियों को देखना वे कभी नहीं छोड़ते। ऐसे भिन्न स्रोतों ने तामायो की कला को परिपुष्ट किया जो सब से आवश्यक तत्त्वों को आत्मसात कर के स्वतंत्र निजी रूप में विकसित हुई। धनवाद के समान उनके आकार अर्द्ध वस्तु निरपेक्षत्व लिये हुए है। देशी भूरगों से प्रचुर व चमकीले रंगों के सूक्ष्म प्रयोग के साथ की गयी उनकी रंग योजनाएं बहुत ही आकर्षक होती हैं। उन्होंने अमेरिका में स्मिथ महाविद्यालय, एरिजोना महाविद्यालय नार्थमन में एव मेक्सिको में भित्तिचित्र बनाये किन्तु वे मुख्य रूप से मध्यम आकार के पट-चित्रों के लिये ही सुविख्यात हैं।

डायगो रिवेरा (1886-1957) का जन्म मेक्सिको के खान प्रदेश में हुआ व उन्होंने कहा की शिक्षा सान कालर्बोस अकेडेमी में प्राप्त की। आयु के 57वें साल में विशेष अध्ययन के लिये पहले स्पेन गये व बाद में उन्होंने फ्रान्स, बेल्जियम, हॉलैंड व इंग्लैंड की यात्राएं की। 1921 में वे फिर पेरिस गये और वहाँ दस बरसों तक रहे। वहाँ उनका पिकासो, ब्राक व ह्यूगो ग्रिस से परिचय हुआ। सेजान की कला ने उनको सब से अधिक प्रभावित किया। उसके पश्चात् इटाली जा कर एक साल तक ज्यो-तो के भित्तिचित्र व पच्चीकारी का अध्ययन कर के वे मेक्सिको वापस आये। मेक्सिको की कला के पुनरुत्थान के वे एक प्रणेता थे। शरीर से हूटपुट रिवेरा स्पष्टवक्ता थे और उन्होंने वादग्रस्त व कभी आपस में विरोधी विचार व्यक्त किये हैं। उनका कथन है, "कला को प्रचारात्मक होना चाहिये। जो कला प्रचार नहीं करती वह कदापि कला नहीं है। मैं श्रमिक हूँ। मैं अपने वर्ग के लिये चित्र बनाता हूँ—जो है श्रमिक वर्ग।" वे कई बार साम्यवादी पक्ष के सदस्य बने और उससे पृथक् हुए। उनके भित्तिचित्र विशाल व आलंकारिक प्रभाव के हैं व कईधों में राजनीतिक प्रचार है। 1933 में रॉकफेलर केंद्र में बनाया उनका भित्तिचित्र नष्ट कर दिया गया क्योंकि उन्होंने उससे लेनिन की शीर्षाकृति को हटाने से इनकार कर दिया। मेक्सिको व अमेरिका में बनाये भित्तिचित्रों के अतिरिक्त उन्होंने उत्कृष्ट तिपायी-चित्र भी बनाये।

डाबिड आल्फारो सिक्केरोस का जन्म 1898 में जिब्लाष्टा (मेक्सिको) में हुआ। उनकी पीढ़िस वर्ग के प्रति गहरी सहानुभूति थी। उनके प्रसिद्ध चित्र 'चीख की प्रतिध्वनि' में उन्होंने वमवर्षा से ध्वस्त नगर के अवशेषों में एक असहाय बच्चे को रोते हुए चित्रित करके विध्वंसक युद्धों की निभंत्सना की है। वे मेक्सिकन क्रांति युद्ध में आयु के सोलहवें साल में भरती हुए थे व युद्ध की विभीषिका के प्रत्यक्ष

धनुभव से युद्ध से तीव्र घृणा करने लगे। एक साल तक योरप में अध्ययन करने के पश्चात् राष्ट्रीय भित्तिचित्रण परियोजना में सम्मिलित हुए। उनका मत था कि कला को केवल ध्येयवादी प्रचार का माध्यम बनाने के बजाय उसके आंतरिक गुणों का विकास कर के समयानुकूल अभिव्यक्ति के हेतु कलानिर्मिति की जाये तो, विषय प्राचीन हो या वर्तमान, कलाकृति सर्वकालीन महत्त्व की बनती है।

इटालियन कला में जो स्थान मायकेल एन्जेलो का है वंसा ही स्थान मेक्सिकन कला में होसे बलेमेंट ओरोस्को ने (1883-1949) प्राप्त किया। ओरोस्को का जन्म मेक्सिको के हालिस्को राज्य के गुज्मान शहर में हुआ। जब उनका परिवार मक्सिको शहर रहने आया तब प्राथमिक शाला से आते-जाते समय उनको प्रासद्ध व्यय चित्रकार पोसादा के छपाई-चित्रों की दूकान की खिड़की में से उनका कला कार्य देखने को मिलता जिससे उनमें कला प्रेरणा जागृत हुई। अब वे सान कार्लोस अँकेडेमी की चित्रकला की रात्रिकक्षा में अध्ययन करने लगे। जब वे 14 साल के हुए तब उनको सान हासिन्टो के कृषिविद्यालय में भरती कराया। किन्तु वे वापस आकर राष्ट्रीय प्रारम्भिक विद्यालय में दाखिल हुए क्योंकि वे कृषक बनना नहीं चाहते थे। चित्रकार बनने की उनकी हार्दिक इच्छा थी व पिता की मृत्यु के बाद उन्होंने आजीविका के लिये आरंभ में नवशानवीस की नौकरी व बाद में समाचारपत्र का चित्रण कर के साथ-साथ कार्लोस अँकेडेमी में कला का अध्ययन किया। उन्होंने मेक्सिकन राजनीतिक क्रांति में भाग लिया किन्तु बचपन में बाया हाथ कट जाने से व कुछ सनकी स्वभाव के कारण उन्होंने अधिकतर योगदान चित्रकला के जरिये ही किया। प्रत्यक्षदर्शों के रूप में 1913 से 1917 तक की अवधि में उन्होंने क्रांति के जो कच्चे रेखाचित्र बनाये थे उनसे उन्होंने 'मेक्सिकन क्रांति'² शीर्षक की परिणामकारी रेखाचित्रमालिका तैयार की। युद्ध की भयानकता मेक्सिको शहर तक पहुँचने से पहले वे वहाँ के बदनाम इलाके के निरीक्षक थे जब उन्होंने 'ग्रानुग्रों का घर'³ शीर्षक की प्रमुखतया जलरंगों में चित्रित मालिका तैयार की जिसमें उस इलाके की स्त्रियों के दुःखमय जीवन की मर्मभेदी कहानी अंकित की गयी है। दो बरसों बाद जब वे पहली बार अमेरिका गये तब सीमारेखा पर उनके 120 चित्रों में से आधे चित्रों अश्लील मान कर नष्ट कर दिये गये। 1922 तक क्रांति का कार्य समाप्त हो गया। ओरोस्को व रिबेरा के नेतृत्व में मेक्सिकन कलाकार सघ ने प्राचीन मेक्सिकन भित्तिचित्रण के पुनरुत्थान को आरंभ किया जिन्के लिये सरकार से आर्थिक सहायता व भवनों की दीवारें प्राप्त हुईं। वैसे ओरोस्को निष्ठावान मार्क्सवादी कभी नहीं थे। वे व्यक्तिस्वातन्त्र्य के पक्ष में थे व चाहते थे कि हर व्यक्ति को विकास का अवसर प्राप्त हो।

जब 1927 में व्यवसाय के हेतु ओरोस्को अमेरिका पहुँचे तब शुरू में ही वे आर्थिक संकट में पड़ गये। किन्तु सानफ्रान्सिस्को की पत्रकत्री श्रीमती रीड ने सपहालयों व वीबिकाघों का उनकी कला की ओर ध्यान आकृष्ट कर के एवं उनके

चित्रों को प्रदर्शित करके सहायता करने की कोशिश की। 1929 में ओरोस्को के चित्रों के विक्रम के हेतु थ्रोमती रीड ने एक कलावीथिका का उद्घाटन किया। यहाँ ओरोस्को के अलावा सिकेरोस, रिवेरा, बेन्टन आदि कलाकारों के चित्र भी प्रदर्शित होते थे। अब ओरोस्को को कालिफोर्निया के शहर क्लेरमाट में पोमोना महाविद्यालय में 'प्रोमिथ्यूस' की कहानी पर भित्तिचित्र बनाने का कार्य मिला। यह उनकी विख्यात कृति है। न्यूयार्क के 'सामाजिक अनुसन्धान विद्यालय'⁴ में उन्होंने अपना अमेरिका में सबसे विशाल भित्तिचित्र बनाया जिसका विषय था 'नये विषय की संस्कृति की वीर कथा'⁵। इसने कुछ स्थानों पर कटुतापूर्ण उपहासात्मक चित्रण है; पैगम्बर्गों की बाणियों का उल्लेखन कर लोग एक दूसरे के प्रति जो दुर्व्यवहार व अन्याय करते हैं उसका विचार कर के एक जगह ईसा को क्रूस को कुल्हाड़ी से तोड़ते हुए दिखाया है; मेक्सिकन कला के देवता को देश छोड़ कर चले जाते हुए दिखाया है व वर्तमान सभ्यता के जन्मदाता विद्वानों को ककालो के रूप में अंकित किया है, जो शिक्षा के जरिये फिर ककालो का निर्माण करते हैं।

जब ओरोस्को मेक्सिको लौटे तब उनको भित्तिचित्रण का बहुत-सा कार्य सौंपा गया। बेलास आर्ट्स कला भवन में उन्होंने जो भित्तिचित्र बनाये उनमें पतित स्त्रियों की दर्दभरी कहानी है। उनके ग्वाडलेहारे के भित्तिचित्रण में उनकी कला अरमोत्कर्ष तक पहुँची है। 1940 में उन्होंने न्यूयार्क के आधुनिक कला संग्रहालय के लिये सुवाह्य भित्तिचित्र बनाया। छः टुकड़ों में विभाजित इस प्लास्टर की भित्ति को लोहे की जाली से मजबूत की है। एक हिस्से में 'गोतामार बम-बपंक'⁶ के स्वस्तावशेषों को चित्रित किया है जिनमें से चालक की टाँगें बाहर निकल रही हैं। इस भित्तिचित्र की विशेषता यह है कि इसके छह हिस्सों से किसी भी तरह की पुनर्रचना की जाये तो भी उसका सपूर्ण प्रभाव वसा ही होता है जो यत्र द्वारा मानव का विनाश। ओरोस्को की आयु के अंतिम दिन तक कलामज्जत करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। 1949 में उन्होंने एक दीपहर को कुछ अधूरा चित्र बना कर रख दिया व उसी रात को उनका शान्तिपूर्ण निधन हुआ। मेक्सिकन सरकार ने उनको राष्ट्र के अमर पुरुषों में घोषित करके उनके शव का राष्ट्रीय सम्मान के साथ दफन किया व उनके ग्वाडलेहारे के कार्यक्षेत्र को उनका स्मारक बनाया।

वस्तुनिरपेक्ष कला

जिस कला में प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से भौतिक वस्तु के रूप की ओर कोई संकेत नहीं होता ऐसी कला को इंग्लिश भाषा में 'एब्स्ट्रैक्ट' या 'नोनफिगरेटिव'¹ कला कहते हैं। एब्स्ट्रैक्ट शब्द का मूल अर्थ 'सारतत्त्व निकालना' होने के कारण कुछ विद्वान् एब्स्ट्रैक्ट शब्द के प्रयोग के विरुद्ध हैं क्योंकि उनके विचार से यह शब्द अपरोक्ष रूप से वास्तविकता की रूपजन्य अनुभूति की ओर ही निर्देश करता है; अतः उनके विचार से 'नोनफिगरेटिव' शब्द का प्रयोग अधिक उचित है। वस्तुनिरपेक्ष कला के प्रारंभिक काल में वस्तु सृष्टि के बाह्य रूप से प्रेरणा लेकर किन्तु प्रत्यक्ष दर्शन से बाह्य रूप हटाकर कलाकृतियाँ बनायीं गयीं व उनको 'एब्स्ट्रैक्ट' कला नाम से संबोधित किया गया; बाद में जब मोड्रियान ने पूर्ण रूप से काल्पनिक ज्यामितीय आकारों में तत्सदृश कलाकृतियाँ बनायीं तब ऐसी कृतियों के संदर्भ में भी वृद्ध 'एब्स्ट्रैक्ट' शब्द को प्रयोगान्वित किया गया यद्यपि मोड्रियान की कृतियों को 'नोन-फिगरेटिव' कहना अधिक उचित है। इस पुस्तक में दोनों के लिये 'वस्तुनिरपेक्ष' शब्द का प्रयोग किया है यद्यपि कुछ लेखक 'अमूर्त' शब्द का भी प्रयोग करते हैं।

वस्तुनिरपेक्ष आकारों के सौंदर्य की अनुभूति कोई नयी कल्पना नहीं है यद्यपि वस्तुनिरपेक्ष कला बीसवीं शताब्दी की एक महत्त्वपूर्ण देन मानी गयी है। प्राचीन काल के कलाकारों ने भी यह अनुभव किया था कि कलाकृति को वस्तुनिरपेक्ष गुणों में ही सौंदर्य व सामर्थ्य प्राप्त होते हैं। कलाकृति किसी भी शैली की या किसी भी काल की हो उसकी परिणामकारकता अन्तर्गत वस्तुनिरपेक्ष गुणों पर निर्भर करती है। यदि हम प्राचीन से लेकर अब तक की श्रेष्ठ कलाकृतियों का परिशीलन करेंगे तो ज्ञात होगा कि केवल अन्तर्गत विचार या विषयवस्तु के महत्त्व से कलाकृति की श्रेष्ठ नहीं माना गया है। विचार या विषयवस्तु के परिणामकारक दर्शन के लिये भी कलाकृति में वस्तुनिरपेक्ष गुणों—यानी रंग, रेखा, सतह आदि मूलतत्त्वों के निजी चेतन्य—का विकास आवश्यक है। यह एक इतना मूलभूत सिद्धांत है कि इस पर किसी कलाकार ने स्वतन्त्र विचार की आवश्यकता को अबतक महसूस नहीं किया; भोजन में मसाला होना जैसे गृहीत माना गया है उसी प्रकार चित्र के अभिप्राय से उसके वस्तुनिरपेक्ष गुणों को अविभाज्य माना गया। कलाकृति बनाते समय, कलाकार उसके अन्तर्गत सौंदर्यजागृति को अनुभव किया करते थे और उससे सतत रूप मिलते ही उसको पूर्ण करके दूसरी कलाकृति के निर्माण में लग जाते थे। इससे

अधिक अन्तर्गत सौंदर्यात्मक गुणों का विचार करने की आवश्यकता को उन्होंने महसूस नहीं किया।

प्राचीन धार्मिक चित्रों के सौंदर्यात्मक रसग्रहण के लिये धर्मज्ञान आवश्यक नहीं है; यथार्थवादी व्यक्तिचित्र का कलात्मक सौंदर्य व्यक्तिसादृश्य पर निर्भर नहीं करता; इन कलाकृतियों की सौंदर्यात्मक श्रेष्ठता का निकप है अन्तर्गत वस्तुनिरपेक्ष तत्त्वों का स्वाभाविक विकास। प्राचीन बिजान्टाइन, जापानी, बौद्ध, पर्शियन व राजपूत कलाकारों ने हूबहू बनाने के उद्देश्य से वस्तुओं व प्राणियों का चित्रण नहीं किया; परिणामस्वरूप अपने चुने हुए माध्यम के—रंग, लकड़ी, रगीन काच, पत्थर, कपड़ा आदि—अन्तर्गत गुणों का वे चरमसीमा तक स्वाभाविक एवं कलात्मक विकास कर सके व विषय प्रतिपादन के अतिरिक्त वस्तुनिरपेक्ष गुणों के सौंदर्यदर्शन के विचार से भी उनकी कृतियां श्रेष्ठ बन गयीं। पुनर्जागरणकाल से यथार्थ—रूप—सादृश्य की ओर कलाकारों का ध्यान आकृष्ट हुआ एवं उन्होंने वैज्ञानिक दृष्टिकोण अपना कर हूबहू चित्रण शुरू किया जो 19वीं शताब्दी तक बहुत लोकप्रिय रहा और उसके साथ कलातर्गत वस्तुनिरपेक्ष गुणों की उपेक्षा हुई।

इस प्रकार कला के इतिहास में कलाकार का सदैव द्विविधि दृष्टिकोण रहा; एकतरफ विषय प्रतिपादन के उद्देश्य से वस्तुसादृश्य का विचार व दूसरी तरफ सौंदर्य व अभिव्यक्ति के सामर्थ्य को बढ़ाने के उद्देश्य से वस्तुनिरपेक्ष गुणों के विकास का विचार; दोनों दृष्टिकोणों का कभी पृथक् होना अटल था व इसी पृथक्करण में वस्तुनिरपेक्ष कला का जन्म हुआ।

सर्वप्रथम प्लेटो ने वस्तुनिरपेक्ष सौंदर्य का विचार करके लिखा कि "वृत्त, आयत ऐसे आकार हैं जो किसी बाह्य कारण से या उपयुक्तता की वजह से सुन्दर नहीं है बल्कि सौंदर्य उनकी प्रकृति है एवं उनसे ऐसी सौंदर्यानुभूति होती है जो निरिच्छ निर्विकार है; इस प्रकार रंगों के विगुद्ध प्रयोग में भी यह सौंदर्य है"²।

बीसवीं शताब्दी में भौतिक-विज्ञान, रसायन-विज्ञान, उद्योग एवं सामाजिक व आर्थिक क्षेत्रों में विकास को अकल्पित गति प्राप्त हुई; दूरगामी वेगवान याता-यात के साधनों का आविष्कार हुआ एवं देश-विदेशों के बीच का अन्तर नगण्य हो कर वैचारिक व सांस्कृतिक आदानप्रदान होने लगा। बदलती हुई परिस्थिति के अनुकूल कला को नया विश्वव्यापी रूप प्राप्त होना अपरिहार्य था; यह रूप था—वस्तुनिरपेक्ष कला। इस कला का प्रभाव शहर-निर्माण, भवननिर्माण, औद्योगिक कला, हस्तकला, साजसज्जा आदि मानव के सभी सज्जनशोनों पर दिखायी देता है। बीसवीं शताब्दी के मानव का जीवनदर्शन, आदर्शवाद से विचलित होकर, अस्तित्ववादी³ बन गया है। क्षण में सीमित सौंदर्यानुभूति को ही आज का मानव सत्य मानता है—अतः वस्तुनिरपेक्षत्व आज की कला का आधारभूत तत्त्व बन गया है इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है।

किंतु यह सब अचानक नहीं हुआ। सोदेलर व बाल्जाक के लेखों में समकालीन कला की भविष्य में वस्तुनिरपेक्षता में परिणति होने की धनिष्ठ संभावना को सूचित किया था। प्रभाववादी, उत्तरप्रभाववादी एवं फाववादी अकनपद्धतियों में वस्तुनिरपेक्षता की ओर अविचारित प्रगति थी। प्रभाववादियों ने चित्र के पूरे प्रभाव को अपना लक्ष्य बना कर वस्तु के वैयक्तिक महत्त्व को घटा दिया एवं अपनी मुक्त अकनशैली से रंगों के सौंदर्य व सतह की बुनावट की ओर कलाकारों व कला-प्रेमियों का ध्यान आकर्षित किया। फाव व अभिव्यंजनावादी चित्रकारों ने इसके आगे बढ़ कर चित्र में रंगों के स्वाभाविक सौंदर्य का विकास करने के उद्देश्य से वस्तु के नैसर्गिक वर्णों की पूर्ण उपेक्षा करके रंगों का विस्तृत क्षेत्रों में व केवल रंगसंगति व प्रतीकात्मकता का विचार करके प्रयोग किया तथा रेखा के अभिव्यक्ति के स्वाभाविक सामर्थ्य को कार्यान्वित करने के उद्देश्य से सरलीकृत एवं ऐंठनदार रेखाकन शुरू किया। घनवादी व भविष्यवादी कलाकारों ने ज्यामितीय आकारों का प्रयोग शुरू किया और वे वस्तुनिरपेक्षता के काफी निकट पहुँचे किन्तु उनको वस्तुनिरपेक्षता के क्षेत्र में रिक्तता का भय था व वे अपनी कला को पूर्ण वस्तुनिरपेक्ष नहीं बना पाये; इसके अतिरिक्त वास्तुविकता में ही उनको कुछ ऐसा भावनात्मक सौंदर्य दिखायी दे रहा था जिसको उन्होंने सजंजात्मक अनुभूति के लिये पर्याप्त माना और उसको रचनात्मक रूप दिया। इस प्रकार भिन्न अवस्थाओं को पार करते हुए रंग, रेखा व आकारों ने वस्तुनिरपेक्ष कला के अन्तर्गत वस्तुसादृश्य के बाह्य लक्ष्य से मुक्त होकर, अपने सौन्दर्याभिव्यक्ति के स्वाभाविक सामर्थ्य को प्राप्त किया।

प्राचीन काल में भी केवल समस्त वस्तुनिरपेक्ष आकारों द्वारा चित्रण किया गया किन्तु उसका प्रभाव मुख्य रूप से आलंकारिक रहा एवं मानवीय भावनाओं को ध्याकुल करने का उसमें सामर्थ्य नहीं था जिसके उदाहरण हैं पश्चिम गलीचा व चीनी मिट्टी के अरतनों का अलंकरण। केवल सुन्दर रंगों, रेखाओं व आकारों के संयोजन से वस्तुनिरपेक्ष कलाकृति का निर्माण नहीं होता जब तक उसमें भावनोद्दीपन का सामर्थ्य नहीं होता; विरोधाभास की भाषा में, ऐसी कलाकृति बाह्य रूप में वस्तुनिरपेक्ष होते हुए वस्तुसृष्टि के आंतरिक चैतन्य से ओतप्रोत होनी चाहिये—उसका दर्शक की आत्मा से वैसा ही निरपेक्ष सम्पर्क होना चाहिये जैसा वस्तुसृष्टि के आंतरिक चैतन्य का होता है।

आधुनिक कलाकारों द्वारा किये गये संगीत के अध्ययन से एद कला की संगीत के साथ की गयी तुलना से कला वस्तुनिरपेक्षता की ओर अधिक तेजी से गतिमान हुई। शोपेनहौर ने लिखा है "सभी कलाएँ संगीत की ओर प्रवर्तित हैं"। इस विचार ने आधुनिक कलाकारों को संगीत-सदृश वस्तुनिरपेक्षता की दिशा में प्रयोग करने को प्रोत्साहित किया।

बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में कलाकारों ने विशुद्धतावादी दृष्टिकोण अपना कर, कला के मूलतत्त्वों का बाह्य उद्देश्य से पृथक् विचार शुरू किया एवं उनके

स्वाभाविक विकास पर ध्यान केन्द्रित किया; परिणामस्वरूप वस्तुसादृश्य, विचार-दर्शन, कथन, संदेश, प्रचार, प्रासंगिक महत्त्व वगैरह बाह्य उद्देश्यों का महत्त्व सङ्कुचित होता गया और अन्त में कला को पूर्ण रूप से वस्तुनिरपेक्ष रूप प्राप्त हुआ।

कान्डिन्स्की व मोद्रीयान को वस्तुनिरपेक्ष कला के प्रणेताओं का स्थान दिया जाता है यद्यपि वस्तुनिरपेक्ष कला काफी समय तक कलाक्षेत्र में चलती हुई विचार-क्रांति की परिणति थी। कान्डिन्स्की ने अपना प्रथम वस्तुनिरपेक्ष चित्र 1910 में जलरंगों में चित्रित किया। उस समय वस्तुनिरपेक्षता के विचार से ऐसी जागृति पैदा हुई थी कि भिन्न कलाकारों ने स्वतन्त्र रूप से वस्तुनिरपेक्ष कलाकृतियाँ बनायीं। 1911 में मास्को में लारियोनोव ने व 1912 में देलोने व कुपका ने वस्तुनिरपेक्ष कृतियाँ बनायीं। 1913 में बनाये लेजे के चित्र 'आकारों का विरोध'⁵ व देलोने की सुरीलवादी कृतियों में वस्तुनिरपेक्षता का पर्याप्त विकास है यद्यपि दोनों की कला का उद्गम वास्तविकता के दृश्य सौन्दर्य की अनुभूति था। कान्डिन्स्की से पहले भी कुछ चित्रकारों ने अपवादात्मक वस्तुनिरपेक्ष कृतियों का निर्माण किया था। 1893 में डच चित्रकार हेन्री वान डे वेल्ड ने मासिकपत्रिका के लिये कुछ वस्तुनिरपेक्ष काष्ठ-सुदाई का चित्रण किया। 1816 में औगुस्ट एडेल ने म्यूनिख के एक छाया-चित्रकार की दूकान के अग्रिम भाग पर वस्तुनिरपेक्ष आकृतियाँ चित्रित कीं। 1906 में होल्सेल ने वस्तुनिरपेक्ष-चित्रण का प्रयोग किया। 1907 में मार्क ने अपने प्रयोग के बारे में लिखा "यद्यार्थ वस्तु का विचार किये बिना केवल रंगों द्वारा चित्रण कर के देखना चाहिये"। उन्होंने मार्के से किये पत्रव्यवहार में, संगीत रचना के समान, वस्तुनिरपेक्ष रससंगति के मनोवैज्ञानिक परिणाम व भावनोद्दीपन के सामर्थ्य की सम्भावना का उल्लेख किया। 1906 में आस्ट्रियन घात्फेड कुबिन ने मायको-स्कोप देख कर निराश्रय लिया कि हम अपनी आँखों से जैसे देखते हैं उससे दृश्य जगत् की रचना भिन्न व जटिल है। उन्होंने स्फटिकों, सीपों व अन्य वस्तुओं से रचनाएँ कर के अनोखा सर्जनात्मक आनन्द प्राप्त किया। 1905 में संगीतकार स्पुलिप्रोनिस् (1874-1911) ने संगीत को दृश्य समरूप में साकार करने के उद्देश्य से चित्रण शुरू किया व 'साबर भर्गात', 'सूर्य संगीत', 'सर्प संगीत'⁶ जैसे शीर्षक देकर चित्र बनाये। 1908 में पिकाबिया ने अपना वस्तुनिरपेक्ष चित्र 'रबड' बनाया व 1909 में जोसेफ लाकास ने कुछ वस्तुनिरपेक्ष जलरंगचित्रण किया।

वस्तुनिरपेक्ष ध्येय को 1906 व 1914 के बीच के काल में सुनिश्चित रूप प्राप्त हुआ। कान्डिन्स्की ने अपने कार्यकक्ष में उलटे रखे हुए निजी चित्र से वस्तुनिरपेक्ष सौंदर्य का साक्षात्कार किया; धूमने निकले कुपका को अचानक निसर्गदृश्य के अतर्गत वस्तुनिरपेक्ष सौंदर्य का दर्शन हो कर उन्होंने चित्रण में निसर्ग के बाह्य रूप की प्रतिकृति करने के लिये क्षमायाचना की व पुनश्च ऐसे न करने की प्रतिज्ञा की; 1909 में मारिनेत्ति का भविष्यवाद का घोषणापत्र, 'ल फिगारो' में प्रकाशित हुआ; मोद्रीयान ने दैनिकी में लिखा "वस्तु के बाह्य रूप से मुझ प्राप्त होता है जो

प्रातृक चेतन्य से जीवन”⁷; देलोंने ने ‘समयावच्छेदी खिड़कियां’ चित्रित कर के वस्तुनिरपेक्षता की ओर महत्त्वपूर्ण कदम उठाया; कान्डिन्स्की ने अंतिम निर्णय दिया, “कला में हर बात का स्वातंत्र्य है”⁸।

प्राधुनिक कला के इतिहास में 1912 यह वर्ष खलबलीपूर्ण रहा। घनवाद विकास के अंतिम विदु तक पहुँचा था एवं मोद्रियान ने घनवाद का अध्ययन कर के नवलचीलवाद की दिशा में कदम उठाया; भविष्यवादी चित्रकारों की बर्गेमजोन कलावीथिका में प्रदर्शनी हुई; देलोंने ने ‘समयावच्छेदी खिड़कियों’ को व मार्सेल घुशा ने ‘जीने पर उत्तरती हुई विवम्भ स्त्री’ को प्रदर्शित किया; सेबिसप्रो दोर प्रदर्शनी का आयोजन हुआ; स्लेजे व मेजिजे की पुस्तक ‘घनवाद’ प्रकाशित हुई; कान्डिन्स्की की पुस्तक ‘कला में आत्मिकता’ हुई; सभी घटनाएँ वस्तुनिरपेक्ष कला के विकास की पोषक रही।

सभी नवविचार के कलाकार घनवाद में परिवर्तन लाना चाहते थे। देलोंने ने अपने चित्र ‘वृत्तीय लय’ एवं लेजे ने आकारों का विरोध’ में घनवाद के काफी भागे बढ़ कर चमकीले रंगों के वस्तुनिरपेक्ष आकारों का प्रयोग किया। अपोलिनेर ने देलोंने के चित्र ‘वृत्तीय लय’ के बारे में कहा “इन चित्रों द्वारा वस्तुनिरपेक्ष कला फ्रांस में प्रकट हो गयी है”। भविष्यवाद के सिद्धांतों के अनुसार प्राधुनिक जीवन के गतित्व का दर्शन भविष्यवाद का ध्येय था किन्तु बहुत से भविष्यवादी चित्र दर्शन में वस्तुनिरपेक्ष है एक भविष्यवाद से वस्तुनिरपेक्षवादी कलाकारों को काफी प्रेरणा मिली; स्वयं मोद्रियान भी भविष्यवाद से बहुत प्रभावित थे।

1912 में मोद्रियान ने ‘जिजरपाँट का वस्तुचित्र’, ‘पुष्पित वृक्ष’⁹ चित्रित किये, और आगे विकास कर के उन्होंने 1914 में ‘अण्डाकार रचना’¹⁰ यह पूर्ण वस्तुनिरपेक्ष चित्र बनाया। अण्डाकार का विरोधी आकार के रूप में प्रयोग कर उन्होंने इस चित्र में, लड़ी व आड़ी रेखाओं के मौलिक विषयवाद को सुरचित रूप दिया जिसके बारे में उन्होंने स्पष्टीकरण किया है “पीरूपेय व प्राकृतिक-उच्च व प्रमृत”¹¹।

वस्तुनिरपेक्ष कला के इतिहास में मोद्रियान, व कान्डिन्स्की दोनों को समान महत्त्व का स्थान है। मोद्रियान ने घनवाद के स्थायी रचनासीदर्य को वस्तुनिरपेक्षता की ओर विकसित किया तो कान्डिन्स्की ने फाववाद व अभिव्यजनावाद के भावनापूर्ण गतित्व को वस्तुनिरपेक्षता की ओर मोड़ दिया।

कान्डिन्स्की की पुस्तक ‘कला में आत्मिकता’ कला को वस्तुसादृश्य के बंधन से मुक्त करने में बहुत सहायक रही। कुपका की वस्तुनिरपेक्ष कला के पीछे घनवाद, भविष्यवाद या फाववाद की प्रेरणा नहीं थी; उसका उदय पूर्णरूप से स्वयंप्रेरित था। देलोंने के प्रभाव में आकर दो अमेरिकी चित्रकला मार्गन रसेल व स्टैटन मॅकडोनल्ड राइट ने वस्तुनिरपेक्ष चित्रण शुरू किया व अमेरिकी वस्तुनिरपेक्ष कला का आरम्भ उन्हीं से हुआ; वे स्वयं को ‘सिन्क्रोमिस्ट्स’¹² कहलाते।

उनके चित्रों की प्रदर्शनिया 1913 में प्रथम म्यूनिख में व बाद में पेरिस में हुईं। मॉर्गन रसेल ने अपने एक रेखाचित्र के नीचे लिखा था "इसमें जानबूझ कर किसी विषय को चित्रित नहीं किया है जिससे कि मन के अन्य केन्द्रों को प्रसन्न किया जा सके"¹³। इनके अतिरिक्त आरम्भकालीन वस्तुनिरपेक्ष चित्रकारों में अमेरिकन चित्रकार पैट्रिक हेन्री ब्रूस थे। 1913 में अमेरिका में हुई 'ग्राम्परी, शां' प्रदर्शनी में तीनों के वस्तुनिरपेक्ष चित्र प्रदर्शित हुए।

1913 में रशिया में लारियोनोव व गोन्कारोवा ने भविष्यवाद से प्रभावित किरणवाद को जन्म दिया। ध्येय में वस्तुनिरपेक्षता की ओर कोई निर्देश नहीं होते हुए किरणवादी कलाकृतिया दर्शन में वस्तुनिरपेक्ष है। त्रिभुज, वृत्त, आयत जैसे ज्यामितीय आकारों से बनायीं रशियन चित्रकार मालेविच की सर्वोच्चवादी कृतिया वस्तुनिरपेक्ष कला के उदाहरण है। इनके अतिरिक्त टाटलिन, गाबो व पेप्स्नर का रचनावाद व रोकॉको का निर्वस्तुवाद¹⁴ वस्तुनिरपेक्ष ध्येय से प्रेरित थे।

वस्तुनिरपेक्ष कला को—विशेषतया आरम्भकालीन—दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है; पहले वर्ग में किसी प्रत्यक्ष दृश्य से प्रेरणा पाकर मूल आकारों द्वारा वस्तुनिरपेक्ष कृतिया बनायी जाती है, व दूसरे वर्ग में कल्पना से वस्तुनिरपेक्ष आकारों की योजना करके कृतिया बनायी जाती हैं यद्यपि अंतिम दर्शन में दोनों वर्गों की कृतियों में कोई भिन्नता प्रतीत नहीं होती।

1915 में वान डोसबुर्ग व मोद्रियान की मुलाकात हुई। दो सान पश्चात् 'डे स्टाइल' पत्रिका द्वारा नये कलात्मक आंदोलन का अचारिक प्रचार शुरू हुआ व वस्तुनिरपेक्ष नवचिन्तनवाद का जन्म हुआ। डोसबुर्ग ने योरोप में निकट-काल में हुए व हो रहे कलात्मक प्रयोगों का अध्ययन किया था व मोद्रियान के साथ पेरिस में किये कलाध्ययन का उनको प्रात्यक्षित अनुभव था; उन्होंने विपुल आकारों व रेखाओं की भाषा के व्याकरण का अभ्यास द्वारा सशोधन शुरू किया। मोद्रियान ने भिन्न रंगों के आयताकार समतलों व खड़ी-आड़ी रेखाओं की महायता से, सुसंगति-पूर्ण निर्देश व गणित के समान नियमबद्ध रचनाओं का निर्माण शुरू किया। अपने कलात्मक प्रयोगों को उन्होंने लेखों द्वारा स्पष्ट किया व वस्तुनिरपेक्ष कला के दर्शनशास्त्र को जन्म दिया। भारतीय दर्शन से प्रभावित डच पंडित शोन्माकर्से से मोद्रियान की घनिष्ठ मित्रता थी और उनके विचारों से मोद्रियान को अपनी कला के विकास में काफी सहायता मिली।

जिस समय हाल्लेंड में 'डे स्टाइल' आंदोलन जारी था, मालेविच, पेप्स्नर, टाटलिन, कान्डिन्स्की आदि रशियन चित्रकार सर्वोच्चवाद, रचनावाद आदि वादों में कला को वस्तुनिरपेक्ष रूप दे रहे थे। 1921 के पश्चात् राजकीय विरोध के कारण प्रमुख रशियन नवचित्रकार रशिया छोड़कर पेरिस, लंदन व बर्लिन चले गये व उन्होंने वहाँ अपनी कला का विकास किया जिससे वस्तुनिरपेक्ष कला का काफी

प्रसार हुआ। 1915-16 के करीब स्विट्जर्लैंड में ज्यां ग्रार्प व सोफी टोबर ने संयुक्त प्रयत्न करके लकड़ी व कागज को काट कर वस्तुनिरपेक्ष आकारों की कोलाज रचनाएं कीं जिससे दादावाद का वस्तुनिरपेक्ष कला के क्षेत्र में प्रवेश हुआ। इसके अतिरिक्त दादा कलाकार पिकाबिया के यंत्रसदृश व्यक्तिचित्र¹⁵ व श्विटेसं, की कोलाजकृतियां दादावाद व वस्तुनिरपेक्षकला का समन्वित रूप थे।

1918 में ग्रेजांफा व ज्यानेरे (ल काब्युसिय) ने 'घनवाद के बाद'¹⁶ नाम की पुस्तक प्रकाशित की व कार्यात्मक आकारों से घनवाद को विशुद्ध रूप देने के प्रयत्न किये जो कार्यक्रम दादावाद के आकस्मिक प्रभाव निर्माण के ठीक विपरीत था। उत्तरघनवादी काल में योरप के विभिन्न शहरों में नवचित्रकारों के मंडल घनवाद से प्रेरणा पाकर, नवीन दिशाओं में प्रयोगशील थे जिससे योरपीय कला को पर्याप्त वस्तुनिरपेक्ष रूप प्राप्त हुआ। 1920 के करीब योरप में कलाविषयक लेखों के प्रकाशन के उद्देश्य से कई मासिकपत्रिकाओं का प्रकाशन शुरू हुआ जिनके द्वारा भिन्न देशों के नवकलाकारों ने विचारों का आदानप्रदान शुरू हुआ; वे एकदूसरे के निकट आ गये और एकदूसरे से प्रेरणा पाकर नवीन प्रयोगों में व्यस्त हुए। हॉलैंड में 'डै स्टाइल', बर्लिन में 'डेर श्टुर्म', वार्मा में 'ब्लोक', बेलग्राड में 'भेनिथ'¹⁷ वगैरह मासिक पत्रिकाओं का प्रकाशन शुरू हुआ। फ्रान्स में 'लेस्प्रत नुवो'¹⁸— जिसका कुछ साल तक ग्रेजांफा व ल काब्युसिय ने संपादन किया—व 'कायेदार'¹⁹ पत्रिकाओं ने आधुनिक कला के प्रसार में प्रशसनीय कार्य किया यद्यपि लोगों की नवीन प्रयोगों के प्रति उदासीनता के कारण उनके संचालकों को बहुत आर्थिक हानि उठानी पड़ी। मोद्रियान की एक भी वस्तुनिरपेक्ष कृति बिकती नहीं थी व अर्थाज्जन के लिये उनको पुष्पचित्र बना कर बेचने पड़ते। वस्तुनिरपेक्ष कला की आरम्भिक अवस्था में भी हमको वे ही द्विविध दृष्टिकोण प्रतीत होते हैं जो उसकी विकसित अवस्था में हम पोलाक व मोद्रियान की कलाकृतियों में देखते हैं; एक तरफ कुछ चित्रकार उन्मुक्त रंगांकन से प्राप्त ऐंद्रिय आनन्द में तद्रूप होकर विशुद्ध भावनाओं की अभिव्यक्ति में व्यस्त थे तो कुछ चित्रकार सहजज्ञान पर निर्भर रह कर रगसगति, आकार सौंदर्य व गणितीय रचना के गूढ़ सिद्धांतों द्वारा कलाकृतियों का निर्माण कर रहे थे।

जर्मनी के वाइमार शहर में हुई बौहोस की प्रस्थापना आधुनिक कला के विकास में बहुत सहायक हुई। 1922 में बौहोस में मोहोली नागी, कान्डिन्स्की व बले की नियुक्ति हुई। उस समय वान डोसबुर्ग वहाँ रहते थे और उनके क्रांतिकारी विचारों का विद्यार्थियों पर काफी प्रभाव पड़ता। मोद्रियान व वान डोसबुर्ग ने कुछ निबन्ध²⁰ प्रकाशित किये जिनमें निम्नलिखित विचार व्यक्त किये थे "नव-तत्त्ववाद का उद्गम घनवाद है और हम उसको सत्यार्थ में वस्तुनिरपेक्ष चित्रण कह सकते हैं।.....अबतक सम्पूर्ण चित्रकला का जो लक्ष्य था वही उसका लक्ष्य है किन्तु उसकी अभिव्यक्ति का माध्यम अप्रकट रूप है। स्थान व मिति, तथा रंगों

व रंगीन समतली को दिये गये महत्त्व से, लचीने माध्यम द्वारा, पारस्परिक संबंधों को व्यक्त किया है—यहाँ कोई आकारनिर्मिति नहीं है। इन पारस्परिक सम्बन्धों को संतुलित रूप देकर नवलचीलवाद ने विश्वव्यापी सुसवादित्व को व्यक्त किया है। कुछ समय तक कला के आविष्कार कलाक्षेत्र में ही सीमित रहेंगे। समूचे वातावरण को अभी विशुद्ध सुसवादित्व से निर्मित सौन्दर्यात्मक रूप नहीं दिया जा सकता।” आज कला उस उत्कर्ष बिंदु पर है जो प्राचीन काल में धर्म, ने प्राप्त किया था। सत्यार्थ में, धर्म निसर्ग का किसी विशेष स्तर पर किया गया अवस्थांतर मात्र है” —मोद्रियान। “सम्भवतः कलात्मक अनुभूति व परमोच्च धार्मिक भावना में कोई अन्तर नहीं है। कलाकृति में गहरी आंतरिकता होती है, किन्तु यह ध्यान में रखना होगा कि सच्ची कलानुभूति को विशुद्ध अवस्था सदिग्ध या स्वप्निल नहीं होती। “.....वह सबेत् व यथार्थ अनुभूति होती है” —वान डोसबुर्ग। बोहोस ने क्ले की पुस्तक ‘अध्यापनशास्त्र की अभ्यासपुस्तिका’, कान्डिन्स्की की ‘बिंदु व रेखा से समतल’ व मालेविच की ‘निर्वस्तु जगत्’²¹ प्रकाशित की। मोहोली नागी हमेशा सर्जनकला के नये माध्यमों व पद्धतियों की खोज में रहते। ‘डे स्टाइल’ के प्रभाव से बेल्जियम कलाकार सर्वराक, मास व वान डुरेन ज्यामितीय आकारों में वस्तु-निरपेक्ष कलाकृतियाँ बनाने लगे। पीटर्स ने अपनी मासिक पत्रिका हेट ओवर्जिस्ट²² में प्रकाशित लेख में दर्शकों को सलाह दी “रचनात्मक कलाकृति के सामने यह मत कहना कि कुछ भी मेरी समझ में नहीं आ रहा है। यहाँ बुद्धि की नहीं बल्कि संवेदनाशीलत्व की आवश्यकता है। आप अनुभव करो या मत करो यह पूर्ण सत्य है”। “यह मत पूछना कि इसका अर्थ क्या है?”। “..... चित्र बोल नहीं सकता”।

1921 में कान्डिन्स्की रशिया से वापस जर्मनी गये। अब उनके चित्रों में ज्यामितीय आकार दिखायी देने लगे, व उनकी पूर्ण वस्तुनिरपेक्ष कृतियों को सितारों से जगमगाते विश्वमंडल का रूप प्राप्त हुआ। 1920 के बाद देलोने की कृतियाँ अधिक वस्तुनिरपेक्ष दिखायी देने लगी, किन्तु 1930 के पश्चात् ही उनकी कृतियों को विशुद्ध वस्तुनिरपेक्ष रूप प्राप्त हुआ। 1920 से 1930 तक के कालखण्ड में जो कलाकार वस्तुनिरपेक्ष कृतियाँ बना रहे थे उनमें पोलेण्ड के चित्रकार ओटो फ्राइडलिंग, अमेरिकन चित्रकार मॅकडोनेल्ड राइट व मॉर्गेन रसेल विशेष कार्य-शील थे।

1625 में पोलिश चित्रकार वोज्नान्स्की ने पेरिस में ‘आर दोज्द्रि’²³ नाम से प्रदर्शनी का आयोजन किया जिसमें 87 कलाकारों ने—जिनमें अधिकतर वस्तुनिरपेक्षवादी कलाकार थे—भाग लिया जिनमें ग्रॉप, बोमिस्टर, ब्राकुषी, ब्यूस, मासेल कान देलोने, वान डोसबुर्ग, गो-कारोबा, क्ले, याको, मीरो, तारियोनोव, लेजे, माकुसिस, मोद्रियान, निकोलसन, प्रोजाफा, पिरासो, प्राम्पोलिन, सर्वराक, ग्रोस, वाग्टोन्जलू थे। प्रदर्शनी की विवरणपत्रिका से उनके उद्देश्यों पर प्रकाश

पड़ता है "सादृश्यरहित लचीली कला की प्रगति का समालोचन—जिसकी संभावना की ओर प्रथम घनवादी आंदोलन ने संकेत किया था—कला को यथार्थ के बोझ से मुक्त करना।".....दर्शक को चाहिये कि वह इन चित्रों को आंतरिक प्रशंति के साथ केवल आंखों से देखकर अनुभव करें—जिसके लिये चाहिये कि वह स्वयं को आलोचनारहित ग्रहणशील अवस्था में प्रस्थापित करें.....।

1920-30 के कालखण्ड में कथनात्मक चित्रण का प्रभाव फिर से बढ़ता जा रहा था, अतियथार्थवाद का भी काफी प्रसार हो गया था और कई चित्रकार इन शैलियों के चित्रों के निर्माण में लगे थे।

1930 में मिशेल सोफो व चित्रकार तोरे-गाशिया ने 'वृत्त व वर्ग'²⁴ नाम की पत्रिका का प्रकाशन शुरू किया व उसकी ओर से पेरिस में प्रदर्शनी का आयोजन हुआ जिसमें निम्नलिखित प्रमुख वस्तुनिरपेक्षवादी कलाकारों की कृतियां प्रदर्शित हुईं: आप्त, बोमिस्टर, चाकून, ज्या गोर, हुत्सार, कान्डिन्स्की, ल कार्पुसिय, लेजे, मोद्रियान, पेप्स्नर, प्राम्पोलिन, रुस्सोलो, वान्टोन्जलु; तोरे गाशिया, वेकमन। प्रदर्शनी की विवरणपत्रिका की प्रस्तावना मोद्रियान ने लिखी थी। पौराणिक धर्म-कल्पना के अनुसार वृत्त व वर्ग आसमान व पृथ्वी के प्रतीक रूप माने गये हैं व जो दृश्य अभिव्यक्ति के सब से मूल व सरल आकार हैं। प्रदर्शनी काफी सफल हुई व उससे प्रेरणा पाकर वान्टोन्जलु व अबं ने 'वस्तुनिरपेक्षनिर्माण मंडल'²⁵ की प्रस्थापना की। 'वस्तुनिरपेक्ष-निर्माण'²⁶ वार्षिक-पत्रिका 1932 से 1936 तक प्रकाशित होकर वस्तुनिरपेक्षवाद का काफी प्रसार हुआ। 'वस्तुनिरपेक्षनिर्माण' मंडल अधिक उत्साही था व उसने कुछ सदस्यों की कृतियों को कार्यालय-भवन में स्थायी रूप से प्रदर्शित किया। प्रदर्शनियों से पुराने कलाकारों के अतिरिक्त कुछ नवीन कलाकार बेन निकोलसन, काल्डेर, अबं, पालेन, माक्स बिल व आल्फ्रेड रेथ आगे बढ़े।

1936 के करीब, जिस समय 'वस्तुनिरपेक्ष-निर्माण' वार्षिक पत्रिका का अन्तिम अंक प्रसिद्ध हुआ, योरप में आर्थिक दुरवस्था व फासिज्म के प्रसार से कई कलाकारों को देशत्याग करना पड़ा व द्वितीय विश्वयुद्ध की सकटग्रस्त परिस्थिति में योरपीय कला का विकास रुक गया। किन्तु यह वर्ष अमेरिकी आधुनिक कला के विचार से महत्त्वपूर्ण रहा; अमेरिकी वस्तुनिरपेक्ष कलाकार सभा²⁷ की प्रस्थापना हुई; 'आधुनिक कला संग्रहालय'²⁸ न्यूयार्क की ओर से घनवादी व वस्तुनिरपेक्ष कलाकृतियों की प्रदर्शनी हुई; आल्फ्रेड बार की प्रसिद्ध पुस्तक 'घनवाद व वस्तुनिरपेक्ष कला'²⁹ प्रकाशित हुई। वैसे इससे पहले ही वस्तुनिरपेक्ष कला का अमेरिका में प्रसार हो चुका था; गॅल्लाटिन के 'विद्यमान कला संग्रहालय' द्वारा, कथेरिन ड्रैएर के 'सोसिएते एनोनिम' द्वारा व हिला रिबे के 'निर्वस्तु चित्रकला संग्रहालय'³⁰ द्वारा अमेरिकी कलाप्रेमी वस्तुनिरपेक्ष कला का काफी परिचित हो चुके थे।

द्वितीय विश्वयुद्ध के काल में कई योरोपीय कलाकार, साहित्यिक, विचारक व वैज्ञानिक योरोप छोड़ कर अमेरिका चले गये व अमेरिकी कला व विचार क्षेत्र में नया जीवन पैदा हुआ।

1939 में पेरिस छोड़ कर मॉद्रियान लदन गये व 1940 में न्यूयार्क पहुँचे। वहाँ उन्होंने अपनी प्रथम महत्त्वपूर्ण कलाकृतियाँ 'ब्राइव्हे बुगिबुगि' व 'विक्टरी बुगिबुगि'³¹ बनायीं। शिवटैस को नाव से भाग कर इंग्लैंड जाना पड़ा जहाँ उन्होंने फिर से मन्सबो³² का निर्माण शुरू किया।

विश्वयुद्धजनित परिस्थिति से हुए योरोपीय कलाकारों के आगमन से अमेरिकी कला के विकास को गति प्राप्त हुई। इसके अतिरिक्त वस्तुनिरपेक्ष कला के एक महत्त्वपूर्ण पहलू पर प्रकाश पड़ा; सच्ची कला राष्ट्र व धर्म निरपेक्ष होती है व वस्तुनिरपेक्ष कला के संदर्भ में कलाकारों ने यही अनुभव किया। अन्य कलाशैलियों से वस्तुनिरपेक्ष कला का रसग्रहण परोक्ष व अधिक सरल है; उसके लिये पूर्वज्ञान व सदर्थ की आवश्यकता नहीं होती। वस्तुनिरपेक्ष कला द्वारा भिन्न देशों के कलाकार अपनी आंतरिक अनुभूतियों को किसी भी कठिनाई के बिना एकदूसरे के सम्मुख रख सकते हैं। कलाकार जहाँ जाता है अपने साथ अपनी सौन्दर्यपिपासा व सज्जनशक्ति को ले जाता है; उसके लिये मातृभूमि या विदेश ऐसी कोई स्थानीय मर्यादाएँ नहीं होती; जहाँ जाता है वहाँ उसका सम्मान होता है।

द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् वस्तुनिरपेक्ष कला को भिन्न शाखाओं व उप-शाखाओं में विशाल वृक्ष का रूप प्राप्त हुआ व उसका मूल स्रोत स्मृति रूप में अवशिष्ट रहा।

आधुनिक कला-1945 के पश्चात्

प्रभाववाद के साथ कलाकारों में स्वतन्त्र विचार से प्रयोग करने की प्रवृत्ति बढ़ती गयी; उन्होंने दर्शन, मनोविश्लेषण, विज्ञान आदि विषयों का अध्ययन व विचारों का आदान-प्रदान करके नवीन दिशाओं में प्रयोग किये और द्वितीय विश्व-युद्ध के सिद्धांतों एवं कलाक्षेत्र में इतनी प्रगति हुई कि कलाकारों को सर्जन के मूल सिद्धान्तों एवं कला के आधारतत्त्वों के विशुद्ध विकास का अनपेक्षित बौद्धिक एवं प्रात्यक्षिक ज्ञान हो गया। कलात्मक सर्जन पर अब कोई बाह्य बंधन नहीं रहा एवं बिना किसी द्विविधा व बाह्य प्रतिरोध के कलाकार मौलिक सर्जन करने को उद्यत हुए। वस्तुशास्त्र का भय न रहने के कारण कुछ कलाकारों ने—उदाहरण के लिये डे कुनिग व ए. व्युफे—वास्तविक रूप का वस्तुनिरपेक्ष कला के अनर्गल समावेश इस तरह से आरम्भ किया कि उसको सर्जनक्रियात्मक या कलाकृति की रचना के अविभाज्य अंग के अतिरिक्त कोई यथार्थवादी महत्त्व नहीं है। सर्जन के मूल सिद्धांतों का यथोचित ज्ञान होने से वस्तुनिरपेक्षत्व, यथार्थ, अतिथार्थ, रचनासौंदर्य वगैरह भिन्न तत्वों के बीच की कृतिम सीमाएँ नष्ट हो गयी और परिणामकारक कलाकृतियों निर्माण करने के विचार से कलाकारों ने भिन्न तत्वों का समन्वय करना शुरू किया। संक्षेप में द्वितीय विश्वयुद्ध के पूर्वकाल तक जो आधुनिक कला मुख्य रूप से प्रयोगात्मक थी वह उसके पश्चात् प्रात्यक्षिक, उपयुक्त व रचनात्मक हो गयी; अब तक के प्राप्त निष्कर्षों को कलाकारों के वैयक्तिक या सामाजिक उद्देश्यों की पूर्ति में कार्यान्वित किया गया; कला अधिक समाजोन्मुख हुई। पाँच कला में दादा निराशा व उपहास को भी सामाजिक व विधायक रूप दिया गया। कलाकारों में आत्मविश्वास का सामर्थ्य बढ़ते ही उनकी समाज के प्रति विद्रोह की विनाशक भावना कम हो गयी। यह मुख्य रूप से कलात्मक की अपेक्षा दार्शनिक दृष्टिकोण में हुए अन्तर का परिणाम था जिसका सक्षिप्त विचार करना होगा।

प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात्, ईश्वर, धर्म, नीति वगैरह आत्मिक मूल्यों के नष्ट होने से मानव खोया हुआ सा था एवं उसको ऐसा कोई सहारा दिखायी नहीं दे रहा था जिससे मानवजाति को विनाश की खाई से बचाया जा सके; अतः उस काल के—जिस काल में आत्यंतिक निराशा से निमित्त विनाशवादी वृत्ति¹ ने दादवाद को जन्म दिया था—साहित्य व कला मानवजीवन की विफलता के लिये हृदयमंत्र थे। द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् इतना मानवसंहार होने पर भी मानव निराशा की

उस अवस्था तक नहीं पहुँचा। नीति, धर्म, ईश्वर वगैरह मानवनिर्मित निष्ठाएँ पहले ही सामर्थ्यहीन हो गयी थी; काल्पनिक भविष्य का विचार छोड़कर, अस्तित्ववादी मानव विद्यमान क्षण में उपलब्ध ऐंद्रिय एवं मनोवैज्ञानिक अनुभूति के प्रति सचेत हो गया था। परमाणु युग का आरम्भ होकर तकनीकी विज्ञान की कल्पनातीत प्रगति हुई। अब मानव के जीवनदर्शन में मुख्य रूप से निम्न विचारों को स्थान था; तकनीकी विज्ञान की प्रगति से उगलबूझ भौतिक सुख साधनों का लाभ; धार्मिक, पारमार्थिक व नैतिक के स्थान पर केवल भौतिक सुखों पर निर्भर व्यक्तित्व का मनोवैज्ञानिक असंतोष; आर्थिक विषमता, वंशभेद, वर्णभेद, जनसंख्यावृद्धि, अतिकसित देशों के नवराष्ट्रनिर्माण के प्रयत्न, यात्रिक जीवन वगैरह समकालीन समस्याएँ; संहारक शस्त्रों से जनित मानवजाति के विनाश का भय। मानव-जीवनदर्शन के साथ उसकी कला व साहित्य में निम्न परिवर्तन हुए: अंतरराष्ट्रीय स्तर पर विचारों का आदान-प्रदान; तकनीकी विकास व अवकाशयुग के अनुरूप आकारों का निर्माण व रूपरचना; दोषग्रस्त वातावरण के व्यक्तित्व पर बढ़ते हुए दबाव से भावनाओं को मुक्त करने के हेतु आत्यंतिक हेतुभासपूर्ण कलाकृतियों एवं सार्वजनिक कलात्मक कार्यक्रमों का निर्माण; विनाश की संभावना का प्रचार। इस प्रकार, पूर्वकालीन कला पर आधारित होते हुए, द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् की कला भावनारमक अनुभूति व प्रत्यक्ष रूप के विचारों से नवीन है।

वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावादः*

द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् सर्वप्रथम जन्मे इस कलारमक आंदोलन पर प्रतिव्यथार्थवाद का स्पष्ट प्रभाव था। युद्धकालीन परिस्थिति से जो शरणार्थी योद्धा से अमेरिका आये थे उनमें प्रतिव्यथार्थवादी कलाकार माक्स एन्स्टै, मट्टा, डाली व आन्द्रे मास्सों थे व न्यूयार्क के अमेरिकी कलाकारों को उनकी कलाशैलियों ने आकृष्ट किया था। इनके अतिरिक्त योरोपीय अग्रगामी कलाकार योसेफ़ ब्राउन्वेर्स व हान्स हाफमन अमेरिका में अध्यापन कार्य करते हुए नवीन कलासम्बन्धी विचारों का प्रसार कर रहे थे।

आर्मेनियन कलाकार आर्शाइल गोरकी योरोपीय प्रतिव्यथार्थवाद व अमेरिकी वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद के बीच की कड़ी थे। वे 1920 में आर्मेनिया छोड़ कर अमेरिका आये थे। वे मट्टा व आन्द्रे मास्सों से विशेष रूप से प्रभावित थे। आधु-

समाप्त नहीं करना चाहिये"³। दुर्भाग्यपूर्ण जीवनकाल के पश्चात् 1948 में गोर्की ने आत्महत्या की। गोर्की का 'अखण्डित क्रियाशीलता'⁴ का विचार वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद का—विशेषतया पोलाक की कला का—मूलाधार तत्व था।

जैक्सन पोलाक, डे कुनिग व उनके साथी कलाकारों की कृतियों की आलोचना करते समय रॉबर्ट कोट्स ने 'वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद' शब्द का प्रयोग किया। इसी सदर्भ में हॅरोल्ड रोसेनबर्ग ने क्रियात्मक चित्रण⁵ शब्द का प्रयोग किया व अमेरिकी नवकला 'न्यूयार्क शैली'⁶ नाम से भी प्रसिद्ध हुई। 'वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद' से शैली की ओर नदी बल्कि रूपकान की क्रियाशीलता की ओर संकेत किया गया है व शैली के विचार से सम्मिलित कलाकारों के दो मुख्य वर्ग किये जाते हैं; प्रथम वर्ग में पोलाक, डे कुनिग, क्लाइन व ट्वोकोब ये कलाकार हैं—जो सत्यार्थ में 'क्रियात्मक चित्रकार'⁷ हैं—जिनकी कला की विशेषता है अनियंत्रित गतिपूर्ण क्रिया द्वारा चित्रण व चित्रक्षेत्र की बुनावट का स्वाभाविक निर्माण; दूसरे वर्ग में रोथको, न्यूमन, स्टिल, मदरवेल व गोट्टलिएब ये कलाकार हैं जो विस्तृत क्षेत्रों व वस्तुनिरपेक्ष आकारों में चित्रण करते हैं। इसके अतिरिक्त फिलिप गस्टन व ब्रूक्स ये कलाकार भी उनके साथ थे जिनकी कला को 'वस्तुनिरपेक्ष प्रभाववाद'⁸ शब्द अधिक उचित है। इनमें से पोलाक व डे कुनिग विशेष ख्यातनाम हुए व उनका आगामीकलाकारों पर काफी प्रभाव पड़ा। इसके अतिरिक्त कुछ आगामी कलाकार मार्क रोथको, न्यूमन व स्टिल के अधिक विवेकशील वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद से प्रभावित हुए व 'उत्तर-चित्रणात्मक वस्तुनिरपेक्षत्व'⁹—क्लेमेंट ग्रीनबर्ग से दिया गया नाम—का जन्म हुआ जो 'रक्षेत्रीय चित्रण'¹⁰, रगों का वस्तुनिरपेक्षत्व¹¹ वर्गरह नाम से भी प्रसिद्ध है।

जैक्सन पोलाक (1912-1956)

द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात्कालीन अमेरिकी कला के एक प्रणेता के रूप में पोलाक को सम्मानित किया गया है। उनका आरम्भिक कलाध्ययन न्यूयार्क के प्रार्ट स्टुडेंट्स लीग में टॉमस वेन्टन के मार्गदर्शन में हुआ। वेन्टन की कला का पोलाक के आरम्भिक चित्रों पर स्पष्ट प्रभाव है; वक्रगति गतिपूर्ण रेखाओं से अंकित वस्तुसदृश-आकारों व विरोधी रंगों के क्षेत्रों में चित्रों को पर्याप्त वस्तुनिरपेक्ष किन्तु व्याकुलरूप प्राप्त हुआ है 1944 के करीब बनाये उनके चित्रों की तुलना, पिकासो व माक्स एर्न्स्ट के चित्रों से की जा सकती है। 1947 से उन्होंने बड़े आकार के पट को जमीन पर बिछा कर ऊपर से रगों को धाराओं में गिरा कर एवं धबकों में लगा कर चित्रण शुरू किया जिसको हॅरोल्ड रोसेनबर्ग में 'क्रियात्मक चित्रण' नाम दिया। इस प्रकार के चित्रण में सहजज्ञान, अन्तर्मान से संचालित किया एव संयोग—जो वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद के प्रमुख आधार तत्व है—महत्त्वपूर्ण कार्य करते हैं। किन्तु कलाकार को सर्जनक्रिया, जिसमें वह शारीरिक रूप से भाग लेता है, पूर्णरूप से स्वयंचालित या संयोगजनित नहीं हो सकती; उस पर अध्ययन व

विचार का कुछ नियंत्रण रहता ही है व पोलाक के 1947 से 1951 तक बनाये चित्रों में उनके व्यक्तित्व का स्पष्ट दर्शन है उसका यही कारण है। अन्तर्गत गुणों के प्रतिरिक्त, पोलाक की कला से ध्यापक-प्रभाव-चित्रण¹² का महत्व बढ़ कर कलाकृति को वातावरणीय रूप प्राप्त हुआ; विशाल पट के सम्मुख, दर्शक स्वयं को अनोखे वातावरण से परिवेष्टित अनुभव करने लगा व कलाकृति को एक नया अर्थ प्राप्त हुआ। पोलाक का यह नया अभिगम धार्मिक कला को एक देन है जिसका आगामी कलाकारों ने काफी विकास किया।

पोलाक ने अपने चित्रण के बारे में लिखा है "जब मैं चित्रण के साथ एक रूप हो जाता हूँ, मुझे पता नहीं चलता है कि मैं क्या कर रहा हूँ। कुछ समय तक परिचय होने के बाद ही मैं समझ पाता हूँ कि मैं क्या कर रहा था। चित्र में परिवर्तन करना, निर्मित प्रतिभा को मिटा देना आदि विचारों का मुझे भय नहीं है। क्योंकि चित्र का अपना स्वतन्त्र जीवित्व होता है; मैं उसको अपने आप बनने देता हूँ। सर्जनक्रिया से मेरा संपर्क जब टूटता है तब मुझे गड़बड़ होने का डर लगता है"¹³। पोलाक की इस सर्जनक्रिया को रोजेनबर्ग 'सारभूत धार्मिक क्रिया'¹⁴ मानते हैं। यह ऐसी धार्मिक क्रिया थी जो धर्मज्ञानियों के अनुपालन में नहीं की जाती थी बल्कि जिसका लक्ष्य था राजनीतिक, सौन्दर्यशास्त्रीय व नैतिक मूल्यों के बन्धनों से मुक्ति।

हान्त हाफमन (1880-1966)

पोलाक की कला का अमेरिका में व बाद में योरोप में, शायद ही प्रभाव पड़ता यदि हाफमन द्वारा नवीन सर्जन के लिये अनुकूल वातावरण का निर्माण नहीं किया होता। उनको न्यूयार्क शैली के जनक मानते हैं। बावारिया में जन्मे हाफमन 1903 से 1934 तक पेरिस में रहे व नवप्रभाववाद से लेकर फाववाद, धनवाद तक सभी नवीन कलांतर्गत आंदोलनों का उन्होंने परिशीलन किया। देलोन की रंगीन आकार-रचना की कल्पना से वे विशेष रूप से प्रभावित थे। 1925 से म्यूनिख में रहकर कलाध्यापक के रूप में उन्होंने विशेष ख्याति प्राप्त की। 1932 में अमेरिका जाकर उन्होंने अध्यापनकार्य शुरू किया। अध्यापनकार्य के साथ वे चित्रण भी करते रहे। 1940 के करीब बनाये उनके चित्रों से आगामी वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद की पूर्वसूचना मिलती है।

न्यूयार्क शैली के कलाकारों में रॉबर्ट मदरवेल एक उत्साही कार्यकर्ता थे। उनकी चित्रकला का आरम्भ अतिव्यथार्थवादी चित्रकारों के-विशेषतया चित्रकार मट्टा के-प्रभाव से हुआ। उन्होंने 'संभावनाए'¹⁵ नामक मासिक पत्रिका का संपादन किया व न्यूमन, रोथको व बाजिओटस के सहकार्य से 1948 में एक कलाविद्यालय प्रस्थापित किया। 1952 में उन्होंने दादा कलाकारों व कवियों की कृतियों का सकलन प्रकाशित किया। इतने कार्यव्यस्त होने के बावजूद उन्होंने कई चित्रकृतियाँ बनायीं जिनमें से 'स्पेनिश गणतंत्र के शोकगीत'¹⁶ चित्रमालिका विशेष प्रसिद्ध है।

इस चित्रमालिका से उन्होंने स्पष्ट किया कि वस्तुनिरपेक्ष चित्रण द्वारा भी कलाकार अपनी विषयजनित भावनाओं को अपरोक्ष रूप से व्यक्त कर सकता है। मदरवेल के चित्रों की स्मृतिव्याकुलता का दर्शन हमें विश्वयुद्ध के उत्तरकालीन अमेरिकी काव्य में भी होता है।

वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद में विल्लेम डे कुनिग का महत्त्वपूर्ण स्थान है। कुनिग का जन्म 1904 में हार्लैंड पे हुम्रा। 1926 में वे अमेरिका गये जहाँ गोर्की व भविष्य के कुछ न्यूयाक शैली के कलाकारों से उनका परिचय हुआ। 1940 तक उन्होंने व्यक्तिचित्रण किया। उसके बाद उन्होंने जोशपूर्ण रगाकन से कृतियाँ बनायीं जिनमें वस्तुनिरपेक्ष से अभिव्यजना पर अधिक बल दिया जाने के कारण दर्शक को उनमें अकल्पित विकृत प्रतिमाएँ दिखायी देती हैं। माध्यम के प्रक्षुब्ध संचालन से चित्रातर्गत रंगों की ध्वजियाँ सजीव किन्तु पीड़ित प्रतीत होती हैं। 1950 के बाद अपनी अकनपद्धति में परिवर्तन किये बिना उन्होंने चित्रण में स्त्री-प्राकृति का अंतर्भाव करना शुरू किया जिससे उनके चित्र लैङ्गिक भयानकता के प्रतीक बन गये। मुट्रिन की कला के उन्मुक्त रूपाभिव्यक्ति के तत्त्वों का ही दर्शन हमें कुनिग की कला में अधिक तीव्रता से होता है।

मार्क रोथको (1903-1970) ने समतल चंचल पृष्ठभूमि पर विशाल अस्पष्ट आयताकार क्षेत्रों को चित्रित करके अवकाश की गहराई का प्रभाव चित्रित किया व उनको हम सत्यार्थ में रहस्यवादी मान सकते हैं। रोथको के समान बार्नेट न्यूमन ने पृष्ठभूमि में विशाल समतल रंगक्षेत्र की योजना की किन्तु उसके ऊपर उन्होंने विशुद्ध रंगों की सीधी सकरी पट्टियों को अंकित करके विश्वमंडलीय अवकाश की प्रशान्ति का प्रभाव निर्माण किया। उनके चित्र 'रंगक्षेत्रीय चित्रण' के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। रोथको व न्यूमन के समान गोद्लिएव के चित्रों में अवकाशीय प्रभाव है किन्तु अवकाश के अन्तर्गत उन्होंने स्फोटक आकारों की योजना की है।

फ्रान्स व्लाइन (1910-1962) ने धारम्भ में यथार्थवादी मानवचित्रण व शयचित्रण किया। उनको काले रंग में रेखाकन करने का शौक था। 1949 में जब उन्होंने प्रक्षेपक यन्त्र की सहायता से अपने रेखाकन के छोटे हिस्सों को पर्दे पर बड़े पैमाने में देखा तब उन प्रतिमाओं के वस्तुनिरपेक्ष सौन्दर्य से वे मोहित हुए व काले रंग के जल्द लगाये गये पट्टों में विशाल क्षेत्रों पर वे चित्रण करने लगे। व्लाइन की सर्जनक्रिया में हावभाव की साकेतिकता है व उनकी कलाकृतियों के दर्शन में वास्तुसदृश विशालता है।

मार्क टोवी (ज. 1890) ने चीन व जापान में रह कर भूँज बोद्ध सम्प्रदाय व चीनी मूलिकाचित्रण का अध्ययन किया व उनके चित्रण में हस्ताक्षर के वस्तुनिरपेक्षत्व व व्यक्तिदर्शन के गुण दृष्टिगोचर हुए। शिकागो व न्यूमार्क में रहने से उनके चित्रण में शहरी वातावरण के व्यापक चमत्कृतता व जीवन के

गतित्व ने प्रवेश किया। पोलाक के समान, टोबो की कलाकृति के समूचे क्षेत्र का प्रभाव दर्शक को घेर लेता है।

विलफोर्ड स्टिल (ज. 1904) के वस्तुनिरपेक्ष चित्रों में रंगों का विस्तृत प्रवाहों में अकन किया है एवं बीच-बीच किसी अन्य रंग को सकरी रेखा में प्रवाहित करके, भिन्न प्रवाहों को पृथक् किया है। गतिमान् किन्तु नियन्त्रित तूलिकासंचालन से फिलिप गस्टन (ज. 1913) मध्यवर्ती वस्तुनिरपेक्ष आकार को वातावरण से परिवेष्टित किन्तु पृथक् व सघर्षमय अवस्था में चित्रित करते। चित्रातगत आकारों के रचनासौन्दर्य व योजनापूर्ण मनोहर रंगसंगति के कारण जेम्स ब्रुक्स (ज. 1906) के चित्र वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यंजनावाद की अपेक्षा वस्तुनिरपेक्ष धनवाद से अधिक मिलते-जुलते हैं।

ज्या च्युब्युफे

विश्वयुद्ध के पश्चात् ख्यातनाम हुए फ्रेंच कलाकारों में ज्या च्युब्युफे (ज. 1901) का विशेष स्थान है। 1918 में अकादेमी ज्युलिया में कलाध्ययन करने के बाद वे कलाक्षेत्र से पचीस बरसों तक पृथक् रहे। घर पर वे कुछ चित्रण व रेखाकन करते किन्तु उनका अधिकतर समय व्यावसायिक कार्यों में खर्च होता। हांस प्रिन्जोर्न की पुस्तक¹⁷ में पागल व्यक्तियों की कला के सम्बन्ध में विचार पढ़ने से उनको नया दृष्टिकोण प्राप्त हुआ और उन्होंने निर्णय लिया कि संग्रहालयीन कला या प्रयोगवादी आधुनिक कला से भी अभिव्यक्ति के विचार से पागलों की कला अधिक सामर्थ्यवान् है। अब उन्होंने पागलों की कला व बालकला को आदर्श मानकर फिर से स्वतन्त्र रूप से चित्रण करना शुरू किया। आधुनिक कलाकारों में से पौल क्ले उनके सबसे प्रिय कलाकार थे। 1944 से आरम्भ करके उन्होंने प्रचुर मात्रा में चित्रण किया। उनके आरम्भिक चित्रों में पेरिस के शहरी दृश्यों के चित्र हैं जिनमें मानवाकृतियों, मकानों व अन्य वस्तुओं के अकन में बच्चों की अशिक्षित पद्धति की अपनाया है। उसके बाद दीवारों पर पाये जाने वाले—प्रायः अश्लील—साधारणतया बयस्क आदमियों द्वारा खींचे गये चित्रों से प्रेरणा लेकर, पट की सतह को कृत्रिम उपायों से खुरदरी बना कर उस पर उन्होंने चित्रण शुरू किया। पट की सतह को खुरदरी बनाने के लिये वे लकड़ी का बुरादा, बालू, मिट्टी वगैरह पदार्थों का उपयोग करते। उनके चित्रित व्यक्ति, जानवर व दृश्य को नैसर्गिकतावादी महत्त्व नहीं है; वे चित्रण के लिये बहाना मात्र थे और उनके चित्रों का प्रभाव मुख्य रूप से वस्तुनिरपेक्ष है।

ज्या च्युब्युफे के अतिरिक्त पेरिस में ज्या फोत्रिय, एम्तेंव, पिन्गो व बाजेन प्रमुख उदीयमान चित्रकार थे। बीसवीं शताब्दी के मध्य में उन्होंने नये प्रयोग करके फ्रेंच आधुनिक कला को गतिमान रखा। फाववाद, धनवाद व अभिव्यंजनावाद के धान्तरिक तत्त्वों को ही समन्वित करके उन्होंने नये दर्शन के रूपाकन के प्रयत्न किये। 1945 में प्रदर्शित हुई फोत्रिय की 'घोस्ताज'¹⁸ चित्रमालिका में निष्प्राण मानव-शोषण सद्दृश आकारों को रंगों की मोटी परतों में अंकित किया है। चित्र को शिल्प

के समान उभार देने के लिये फोत्रिय प्लास्टर, मिट्टी, गोद बगैरह पदार्थों का उपभोग करते। ब्रुव्युफे व फोत्रिय के अतिरिक्त पैरिस के एक अग्र्य कलाकार फिलिप होसिप्रास्सीन ने भिन्न पदार्थों का उपभोग करके उभारदार-चित्रण शुरू किया जो पदार्थ-चित्रण¹⁹ नाम से भी प्रसिद्ध है।

विश्वयुद्ध की समाप्ति के दस बरसों के भीतर ही पैरिस में वस्तुनिरपेक्ष कला की दो प्रमुख विचारधाराएँ दृष्टिगोचर हुईं। बाजेन, मानेसिय, सँजिय, ज्यां ल मोल व शार्ल. लापिक चित्र में वस्तुनिरपेक्ष दृश्यसौन्दर्य का काव्यात्मक विकास करने के विचार से प्रेरित थे और सुसंगतिपूर्ण रंगों को चुन कर, नियन्त्रित तूलिकासंचालन से प्रसन्न मनोहर कृतियों का निर्माण करते; इनकी कला को वस्तुनिरपेक्ष प्रभाववाद²⁰ कहा जा सकता है। उसी समय पैरिस में हान्स हाट्टुंग, शनाइडेर, मुलाज व मात्यु अनियन्त्रित वस्तुनिरपेक्ष चित्रण में व्यस्त थे एवं उनकी कला को 'अनियन्त्रित कला'²¹ कहते हैं।

वस्तुनिरपेक्ष प्रभाववाद :—ज्यां बाजेन, मानेसिय, सँजिय, बगैरह वस्तुनिरपेक्ष प्रभाववादी चित्रकारों में से अधिकतर चित्रकारों ने रोजे बिसियर के मार्गदर्शन में कला का विकास किया। रोजे बिसियर, बले से प्रभावित थे और उन्होंने कई नवकलाकारों का मार्गदर्शन किया। स्वयं बिसियर प्रभाववादी अकनपद्धति में भिन्न विमुद्ध रंगों के धब्बों का प्रयोग करके, वस्तुनिरपेक्ष किन्तु रंग प्रभाव से मनोहर चित्रक्षेत्रों का निर्माण करते। बाजेन के वस्तुनिरपेक्ष चित्रण में उद्देश्यपूर्ण रंगसंगति व सुदिग्दशित तूलिकासंचालन द्वारा साहचर्यभाव के स्पष्ट प्रयत्न हैं और उनके चित्रक्षेत्रों का समूचा प्रभाव बादलों, नदी-किनारों, कांटे के बाडों या दलदल भूमि के सदृश दिखायी देता है। सँजिय के चित्रों में स्पष्ट रूप से सागरी दृश्य के अनंत विस्तार का प्रभाव गहरे नीले रंग में अंकित किया गया है एवं बीच-बीच में दूरी रंग के छोटे धब्बों से जहाजों की ओर संकेत किया है। मानेसिय के वस्तुनिरपेक्ष चित्रों का रूप प्रासंगिक है; उनके मानवाकृतिरहित चित्र उत्सव, त्योहार, मेला, क्रिस्तमस जैसे हर्षोल्लासपूर्ण प्रसंगों का स्मरण दिलाते हैं।

उपरिनिर्दिष्ट चित्रकारों के अतिरिक्त, पैरिस के चित्रकार लान्स्कोय, पोलिमोकोफ व निकोल द स्ताल वस्तुनिरपेक्ष चित्रण कर रहे थे व समतल रंगों के विस्तृत क्षेत्रों की योजना के कारण उनके चित्रों का प्रभाव फाव कला के अधिक निकटवर्ती है। लान्स्कोय के चमकीली रंगसंगतियों से युक्त चित्रों का प्रभाव प्रकृति-दृश्यों के समरूप है। पोलिमोकोफ के चित्रों में आकारों की भिन्न छटाओं में सुसंबा-दित्व का प्रस्थापन है। द स्ताल ने वस्तुनिरपेक्षत्व से चित्रण को आरम्भ किया किन्तु सम्पूर्ण वस्तुनिरपेक्षत्व से असंतुष्ट होकर उन्होंने उसको वास्तविक रूप से समन्वित करना शुरू किया जिससे उनके चित्रों के सम्मुख दर्शक वास्तविक रूप के प्रति प्राप्तीयता व वस्तुनिरपेक्ष सौन्दर्य दोनों को अनुभव कर लेता है। द स्ताल विमुद्ध रंगों को विस्तृत क्षेत्रों में छटा में परिवर्तन किये बिना मक्खन के समान मोटी परतों में लगाते और भिन्न क्षेत्रों के बीच कहीं-कहीं पट के श्वेत वर्णों की लकीरों को छोड़

कर भिन्न क्षेत्रों के स्वाभाविक आकारों की रक्षा करते जिससे उनको ज्यामितीय कठोरता का भय नहीं रहता।

अनियन्त्रित कला :—अमेरिकी वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावादी कलाकारों के समान, पेरिस के कुछ नवकलाकार हाट्टुंग, शनाइंडेर, सुलाज व मात्यु अनियन्त्रित संचालन द्वारा वस्तुनिरपेक्ष चित्रण करने में व्यस्त थे। इनके अतिरिक्त बोल्स, आलेशिन्सिक, आस्गेर योर्न आदि कलाकार भिन्न मुक्त अकनपद्धतियों में वस्तुनिरपेक्ष चित्रण कर रहे थे। इन सब की कला को 'अनियन्त्रित कला' नाम से पहचानते हैं। यह नाम फ्रेंच कलासमीक्षक मिशेल तापी द्वारा दिया गया व यह अमेरिकी 'वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद' के समानार्थी है। अनियन्त्रित कला द्वारा योरपीय कलाकारों को घनवाद की नियमबद्धता से मुक्ति पाने का साधन प्राप्त हुआ। 'अनियन्त्रित कला' सहजज्ञान, स्वाभाविकता व अनुशासन से मुक्ति की ओर संकेत करती है और यह आकार या विशिष्ट अकनपद्धति की विरोधी नहीं है। इस कला को तापी ने 'भिन्न कला' या 'मुक्ति-मार्गकला'²² नाम से भी निर्दिष्ट किया। इसमें मुख्य रूप से तूलिका व रिक्त पट से चित्रण का आरम्भ होता है व उसका अन्त कही भी हो सकता है। अतः 'अनियन्त्रित कला' एक व्यापक अर्थ का शब्द है एव उसमें घनवाद, पदार्थचित्रण, वस्तुनिरपेक्ष अक्षरकला, सांकेतिक चित्रण²³ आदि का अन्तर्भाव हो सकता है।

हान्स हाट्टुंग (ज 1904) जन्मतः जर्मन थे और 1935 से वे पेरिस में रहने लगे। 1922 में ही उन्होंने वस्तुनिरपेक्ष रेखाकन व जलरंगचित्रण में प्रयोग किये थे। शुरू में उन्होंने घनवादी व वस्तुनिरपेक्ष अतिव्ययार्थवादी दर्शन की कृतियाँ बनायीं। हलके पारदर्शक समतलों पर तीव्र लकीरों का गतिमान् अकन उनको विशेष प्रिय था। 1950 तक उनकी निजी शैली पूर्ण विकसित हुई और उन्होंने अवकाश के समान गहराई से युक्त, चंचल हलके व विशाल क्षेत्रों पर गहरे रंग की लकीरों का द्रुतगति अकन करके भावपूर्ण वस्तुनिरपेक्ष कृतियाँ बनायीं। 1960 के करीब उन्होंने लकीरों का पृथक अकन छोड़ दिया और रेखात्मक रगाकनपद्धति को अपनाकर समूचे चित्रक्षेत्र पर छाया-प्रकाश के प्रभाव को चित्रित करना आरम्भ किया।

शनाइंडेर का जन्म 1896 में स्विट्जरलैंड में हुआ व वे 1916 में पेरिस आये। आरम्भ में उन्होंने अभिव्यजनावादी मुक्त शैली में पदार्थ चित्रण किया। 1950 में उन्होंने एकरगी या काली पृष्ठभूमि पर चमकीले व आकर्षक रंगों की चौड़ी पट्टियों को घुमानदार ढंग से घसीट कर अनियन्त्रित वस्तुनिरपेक्ष कृतियाँ बनायीं।

पियर सुलाज गहरे रंग के चौड़े पट्टों को चित्रण चाकू या चौड़ी तूलिका से जल्द भाड़े सीधे अंकित करते हैं; पट्टों के बीच-बीच अवशिष्ट हलकी पृष्ठभूमि का प्रभाव ऐसा प्रतीत होता जैसे कि अंधेरी गुफा के प्रवेश द्वार में से या गिरजाघर

की खिड़की में से इतस्ततः अदर बिखर रही प्रकाशलाकाए। वुल्फ्गान्ग युल्स बोल्स (1913-1951) के वस्तुनिरपेक्ष चित्रों की तुलना फॉत्रिए के चित्रों से की जा सकती है। उनके चित्रातमंत अनियंत्रित द्रुतक्रिया द्वारा बनाया गया मध्यवर्ती आकार वनस्पति या प्राणि शरीर का खण्ड चित्र जैसा दिखायी देता है। जार्ज मात्यु गहरी पृष्ठभूमि पर रंगों को सीधे ट्यूब से निकालकर बक्राकार या सीधी लकीरो में भिन्न दिशाओं में अनियंत्रित द्रुतगति फैला देते जिससे विस्फोट के प्रभाव का निर्माण होता।

द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात्, जर्मनी में जिन कलाकारों ने अनियंत्रित कला की दिशा में प्रयोग किये वे अधिकतर पुरानी पीढ़ी के थे क्योंकि नात्सी शासन काल में राज्यसत्ता के विरोध के कारण नवीन कलाकारों का उदय नहीं हो सका। इन कलाकारों में विली बोमिस्टर, टेओडोर वेनॅर, एन्स्ट विल्हेल्म नाय व फ्रित्स विटेर प्रमुख थे। बोमिस्टर आरंभ में घनवाद व विगुद्धवाद में प्रभावित थे और बालू व प्लास्टर का प्रयोग करके अपने चित्रों को शिल्पसदृश उभार देते थे। उनके यंत्रसदृश्य आकारों को 1935 के पश्चात् अफीका आदिम कला व वन्य जातियों के रीति-रिवाजों के प्रभाव से जैविक व प्रतियथार्थवादी रूप प्राप्त हुआ। वेनॅर ने चमकीले रंग की हल्की परत पर रेखांकित आकारों व जैविक रूपों को विरोधी या काले रंग में अंकित किया। विल्हेल्म नाय ने भिन्न चमकीले रंगों के गोलाकारों से संगीत रचना के समान विशुद्ध रंगरचना की। फ्रित्स विटेर ने हल्की पृष्ठभूमि पर आकर्षक रंगसंगति के अस्पष्ट रूप से ज्यामितीय आकारों से काव्यमय रचना की। युल्युम बिस्सीर एक अन्य ख्यातनाम जर्मन वस्तुनिरपेक्ष चित्रकार है जिन्होंने छोटे आकार के कागज पर जलरंगों में चित्रण किया जिस पर चीनी स्याही शैली व अक्षरकला का स्पष्ट प्रभाव है।

इटालियन नव चित्रकारः— 1947 में इटाली में 'नव कला ग्रग्रमडल'²⁴ नाम से एक कलाकारों का संगठन हुआ जिसमें वस्तुनिरपेक्षवादी एवं यथार्थवादी कलाकार सम्मिलित थे। यह संगठन एक वर्ष से अधिक काल तक जीवित नहीं रहा व 1952 में 'ग्राठ इटालियन चित्रकार'²⁵ नाम से ग्राठ वस्तुनिरपेक्षवादी इटालियन चित्रकारों के मंडल की प्रस्थापना हुई जिनमें ग्राफो, मोरेनी, सानोमासो, विरोली, कार्पोरा, मोर्लोत्ति, तुर्कातो व वेदोवा थे। उनकी कला को कलासमीक्षक लायोनैलो बेत्तुरी ने 'वस्तुनिरपेक्ष-आकारनिष्ठ-कला'²⁶ नाम से संबोधित किया।

ग्राफो ने हल्की बुनावट के चित्रक्षेत्र पर सौम्य किन्तु प्रसन्न रंगों के आकारों को अंकित कर उनको तार के समान वक्रगति अविचलित सजीव रेखाओं से संबद्ध किया। विरोली के विशुद्ध चमकीले रंगों से निमित्त चित्रों में केवल रंगों का आकर्षण नहीं है; उनके चित्रातमंत आकारों व रंग-संगति में प्रत्यक्ष दृश्य का जीवित्व है। उन्होंने प्रवसर अग्निकांड जैसे प्रत्यक्ष दृश्यों से प्रेरणा लेकर चित्रण किया। सान्तो-मासो के चित्रों के सौम्य रंगकन व बुनावट की झिलमिल में नैसर्गिक प्रकाश का

कर भिन्न क्षेत्रों के स्वाभाविक आकारों की रक्षा करते जिससे उनको ज्यामितीय कठोरता का भय नहीं रहता ।

अनियन्त्रित कला :—अमेरिकी वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावादी कलाकारों के समान, पेरिस के कुछ नवकलाकार हाट्टुंग, शनाइडेर, सुलाज व मात्यु अनियन्त्रित संचालन द्वारा वस्तुनिरपेक्ष चित्रण करने में व्यस्त थे । इनके अतिरिक्त बोल्स, ब्रांलेशिन्सिक, आस्गेर योर्न आदि कलाकार भिन्न मुक्त अकनपद्धतियों में वस्तुनिरपेक्ष चित्रण कर रहे थे । इन सब की कला को 'अनियन्त्रित कला' नाम से पहचानते हैं । यह नाम फ्रेंच कलासमीक्षक मिशेल तापी द्वारा दिया गया व यह अमेरिकी 'वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद' के समानार्थी है । अनियन्त्रित कला द्वारा योरपीय कलाकारों को घनवाद की नियमबद्धता से मुक्ति पाने का साधन प्राप्त हुआ । 'अनियन्त्रित कला' सहजज्ञान, स्वाभाविकता व अनुशासन से मुक्ति की ओर संकेत करती है और वह आकार या विशिष्ट अकनपद्धति की विरोधी नहीं है । इस कला को तापी ने 'भिन्न कला' या 'मुक्ति-मार्गकला'²² नाम से भी निर्दिष्ट किया । इसमें मुख्य रूप से तूलिका व रिक्त पट से चित्रण का आरम्भ होता है व उसका अन्त कही भी हो सकता है । अतः 'अनियन्त्रित कला' एक व्यापक अर्थ का शब्द है एवं उसमें घनवाद, पदार्थचित्रण, वस्तुनिरपेक्ष अक्षरकला, सांकेतिक चित्रण²³ आदि का अन्तर्भाव हो सकता है ।

हान्स हाट्टुंग (ज 1904) जन्मतः जर्मन थे और 1935 से वे पेरिस में रहने लगे । 1922 में ही उन्होंने वस्तुनिरपेक्ष रेखाकन व जलरगचित्रण में प्रयोग किये थे । शुरू में उन्होंने घनवादी व वस्तुनिरपेक्ष अतियथार्थवादी दर्शन की कृतिर्पा बनायी । इसके पारदर्शक समतलों पर तीव्र लकीरों का गतिमान् अकन उनको विशेष प्रिय था । 1950 तक उनकी निजी शैली पूर्ण विकसित हुई और उन्होंने अवकाश के समान गहराई से युक्त, चंचल हलके व विशाल क्षेत्रों पर गहरे रंग की लकीरों का द्रुतगति अकन करके भावपूर्ण वस्तुनिरपेक्ष कृतिर्पा बनायी । 1960 के करीब उन्होंने लकीरों का पृथक अकन छोड़ दिया और रेखात्मक रगाकनपद्धति को अपनाकर समूचे चित्रक्षेत्र पर छाया-प्रकाश के प्रभाव को चित्रित करना आरम्भ किया ।

शनाइडेर का जन्म 1896 में स्विट्जरलैंड में हुआ व वे 1916 में पेरिस आये । आरम्भ में उन्होंने अभिव्यजनावादी मुक्त शैली में यथार्थ चित्रण किया । 1950 में उन्होंने एकरंगी या काली पृष्ठभूमि पर चमकीले व आकर्षक रंगों की चौड़ी गट्टियों को घुमाबदार ढंग से घसीट कर अनियन्त्रित वस्तुनिरपेक्ष कृतिर्पा बनायी ।

पियर सुलाज गहरे रंग के चौड़े पट्टों को चित्रण चाकू या चौड़ी तूलिका से जल्द घाटे सीधे प्रकित करते हैं; पट्टों के बीच-बीच अवशिष्ट हलकी पृष्ठभूमि का प्रभाव ऐसा प्रतीत होता जैसे कि घड़ेरी गुफा के प्रवेश द्वार में से या निरजापर

की खिड़की में से इतस्तत् अदर बिखर रही प्रकाशशलाकाए। वुल्फ्गान्ग गुल्स वोल्स (1913-1951) के वस्तुनिरपेक्ष चित्रों की तुलना फोत्रिए के चित्रों से की जा सकती है। उनके चित्रातर्गत अनियंत्रित द्रुतक्रिया द्वारा बनाया गया मध्यवर्ती आकार वनस्पति या प्राणि शरीर का खण्ड चित्र जैसा दिखायी देता है। जार्ज मात्यु गहरी पृष्ठभूमि पर रंगों को सीधे ट्यूब से निकालकर बक्राकार या सीधी लकीरों में भिन्न दिशाओं में अनियंत्रित द्रुतगति फैला देते जिससे विस्फोट के प्रभाव का निर्माण होता।

द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात्, जर्मनी में जिन कलाकारों ने अनियंत्रित कला की दिशा में प्रयोग किये वे अधिकतर पुरानी पीढ़ी के थे क्योंकि नात्सी शासन काल में राज्यसत्ता के विरोध के कारण नवीन कलाकारों का उदय नहीं हो सका। इन कलाकारों में विली बौमिस्टर, टेयोडोर वेनॅर, एन्स्टं विल्हेल्म नाय व फ्रिट्स विटेर प्रमुख थे। बौमिस्टर आरंभ में घनवाद व विशुद्धवाद से प्रभावित थे और बालू व प्लास्टर का प्रयोग करके अपने चित्रों को शिल्पसदृश उभार देते थे। उनके यत्रसदृश्य आकारों को 1935 के पश्चात् अफ्रीकी आदिम कला व वन्य जातियों के रीति-रिवाजों के प्रभाव से जैविक व अतिथथार्थवादी रूप प्राप्त हुआ। वेनॅर ने चमकीले रंग की हल्की परत पर रेखांकित आकारों व जैविक रूपों को विरोधी या काले रंग में अंकित किया। विल्हेल्म नाय ने भिन्न चमकीले रंगों के गोलाकारों से सगीत रचना के समान विशुद्ध रंगरचना की। फ्रिट्स विटेर ने हल्की पृष्ठभूमि पर आकर्षक रंगसंगति के अस्पष्ट रूप से ज्यामितीय आकारों से काव्यमय रचना की। युल्युम बिस्सीर एक अन्य ख्यातनाम जर्मन वस्तुनिरपेक्ष चित्रकार हैं जिन्होंने छोटे आकार के कागज पर जलरंगों में चित्रण किया जिस पर चीनी स्याही शैली व अक्षरकला का स्पष्ट प्रभाव है।

इटालियन नव चित्रकारः— 1947 में इटाली में 'नव कला अग्रमंडल'²⁴ नाम से एक कलाकारों का संगठन हुआ जिसमें वस्तुनिरपेक्षवादी एवं यथार्थवादी कलाकार सम्मिलित थे। यह संगठन एक वर्ष से अधिक काल तक जीवित नहीं रहा व 1952 में 'आठ इटालियन चित्रकार'²⁵ नाम से आठ वस्तुनिरपेक्षवादी इटालियन चित्रकारों के मंडल की प्रस्थापना हुई जिनमें आफ्रो, मोरेनी, सातोमासो, बिरोली, कार्पोरा, मोर्लोत्ति, तुंकार्तो व वेदोबा थे। उनकी कला को कलासमीक्षक लायोनैलो वेत्तुरी ने 'वस्तुनिरपेक्ष-आकारनिष्ठ-कला'²⁶ नाम से संबोधित किया।

आफ्रो ने हल्की बुनावट के चित्रक्षेत्र पर सौम्य किन्तु प्रसन्न रंगों के आकारों को अंकित कर उनको तार के समान वक्रगति अविचलित सजीव रेखाओं से संबद्ध किया। बिरोली के विधुद्ध चमकीले रंगों से निर्मित चित्रों में केवल रंगों का आकर्षण नहीं है; उनके चित्रातर्गत आकारों व रंग-संगति में प्रत्यक्ष दृश्य का जीवित्व है। उन्होंने अक्सर अग्निकांड जैसे प्रत्यक्ष दृश्यों से प्रेरणा लेकर चित्रण किया। सातो-मासो के चित्रों के सौम्य रंगानु व बुनावट की झिलमिल में नैसर्गिक प्रकाश का

तेज है व उनके वस्तुनिरपेक्ष आकारों में जैविक चैतन्य है। काल्पनिक होते हुए उनके चित्रों में निसर्ग-दृश्य की सजीवता व आकर्षण है।

उपरिनिर्दिष्ट इटालियन कलाकारों के अतिरिक्त ल्युचिओ फोन्ताना, ग्विसेपे कापोप्रोसी व आल्बर्टो वुर्री विशेष ख्यातनाम हुए एव उनका समकालीन कला पर काफी प्रभाव पड़ा। फोन्ताना का जन्म 1899 में आर्जेन्टिना में हुआ। उन्होंने इटाली में कला की शिक्षा प्राप्त की। 1947 में उन्होंने 'अवकाशवाद'²⁷ नाम से कलात्मक आंदोलन शुरू किया; उनके विचार से परम्परागत आकार-कल्पना को त्याग कर अवकाश व समय के एकरूपत्व पर आधारित कला का विकास करना चाहिये। पट पर छेद या दरार काटकर उन्होंने पट के अवकाशीय रूप को निराला अर्थ प्रदान किया। सख्छिद्र चित्रक्षेप पर लेई, रंगों की मोटी परत व गोंद लगाकर उस पर काच के टुकड़ों, गोलियों व कपड़ों को चिपका कर उन्होंने कलाकृतियाँ बनायीं। कापोप्रोसी ने यथार्थवादी, अभिव्यजनावादी, वस्तुनिरपेक्ष आदि भिन्न प्रयोग करके 1949 के करीब वैयक्तिक शैली का विकास किया जिसे गूदाक्षर-सदृश²⁸ सुस्पष्ट आकारों का प्रयोग व अवकाश का स्पष्ट विभाजन होता है, उनके चित्रों का दर्शन पुरातत्वीय उत्खनन के सदृश होता है। आल्बर्टो वुर्री का व्यवसाय बैचकी था व युद्धबंदी होकर अमेरिका आने के बाद उन्होंने चित्रण शुरू किया बोरियों के टुकड़ों को सीकर उन्होंने एक नयी अंकनपद्धति का आविष्कार किया, बीच-बीच लाल, नीले आदि चटकीले रंगों के कपड़े के छोटे टुकड़ों को सीकर वे घुंछा या भय का भाव प्रकट करते। प्लास्टिक लकड़ी या लोहे की चादर को बीच-बीच स्टीव से जला कर वे विकृति, सड़न व विनाश के भाव का निर्माण करते।

स्पेन के नवचित्रकार:— फ्रेंच 'अनियंत्रित कला' या अमेरिकी 'वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद' के समान योरोप के अन्य विकसित देशों में भी विभिन्न नव आंदोलनों ने जन्म लिया। 1946 में स्पेन के बार्सेलोना शहर में एक नव कलाकारों का मंडल²⁹ प्रस्थापित हुआ जिनमें आन्टोनी टापीज सबसे अधिक सर्जनशील थे। उन्होंने तीन बरसों तक पत्रिका का प्रकाशन किया और सर्वसाधारण रूप से भीरो व क्ले से प्रेरणा लेकर वस्तुनिरपेक्ष अतियथार्थवादी कृतियाँ बनायीं। उस मंडल में चित्रकार मोर्डेस्ट विवजार्ट व कवि सालों शामिल थे। 1957 में माड्रिड में 'वरण'³⁰ नाम से अन्य नवकलाकारों के मंडल की प्रस्थापना हुई जिसमें सोरा, फंटो कानोयर व मिलारेज शामिल थे।

आन्टोनी टापीज 'पदार्थ चित्रण' के प्रमुख अन्वेषकों में से हैं। बालू, प्लास्टर, मिट्टी, वॉनिंस बगैरह पदार्थों के प्रयोग से उन्होंने चित्रों में पुरानी दीवारों के मनोवैज्ञानिक प्रभावों का निर्माण किया। 1960 के बाद उन्होंने सुरदरी दीवार जैसी पृष्ठभूमि पर ककर, लोहे की पत्ती, काँच, कपड़ा आदि वस्तुओं को लगा कर ऊपर से रंगों को छिड़क कर रहस्य व भय के भावों का निर्माण किया। सोरा के चित्रातंत्रगत आकारों में अधिकतर अन्वय, निर्दयता व हत्या के भाव प्रतीत होते हैं;

वे जल्द तूलिका-सचालन, रंगों के बहाव व घुग्गाजनक रंगसगति का प्रयोग करते। फँटो निस्तेज समतल क्षेत्र पर विशेष रूप से गहरे रंगों व बालू के प्रयोग से मध्यवर्ती आकारों को बनाते जो निद्रित ज्वालामुखी के मुख के समान भयानक दिखायी देते हैं।

कोब्रामंडल:³¹—1948 में हालेड के ग्रॅम्स्टरडम शहर में कारेल अप्पेल, कोर्नेय व जाँज कॉन्स्टन्ट ने प्रयोगवादी कलाकारों के मंडल को प्रस्थापित किया जो मोद्रियान व डे स्टाइल के नियमबद्ध रचनाकारी के विरोध में मुक्त अकनक्रिया द्वारा चित्रण करना चाहते। समान उद्देश्य से प्रेरित कलाकार-मंडल कोपनहेगन व ब्रसेल्ज में कार्यशील थे। तीनों मंडलों को मिला कर 'कोब्रा' नाम से एक मध्यवर्ती मंडल प्रस्थापित हुआ जिसमें डॅनिश कलाकार आस्गेर योर्न व बेल्जियन कलाकार पियरे अलेशिन्स्की शामिल थे। मंडल के अधिकतर कलाकार बालचित्र कला, लोककला, आदिम कला या प्रागैतिहासिक कला में प्राप्त सरलीकृत वास्तविक आकृतियों का प्रयोग करते किंतु मुक्त तूलिका सचालन व अभिव्यक्तिपूर्ण आकार सब का समान साधन थे; इस विचार से उनकी कला फ्रेंच कलाकार छुब्युफे व फोत्रिए की कला से समानता रखती है यद्यपि उनकी कला फ्रेंच कलाकारों की कला से अधिक प्रक्षोभकारी गतिपूर्ण व चमकीली है। कोब्रा कलाकारों में भी अलेशिन्स्की व कोर्नेय की कला अप्पेल व योर्न की कला से अधिक सयमपूर्ण व रंगसगति में सौम्य है। अप्पेल ने अपनी प्रक्षुब्ध रंगकनशैली में कई व्यक्तिचित्र, दृश्यचित्र व मानवचित्र बनाये। अस्पष्ट मानवाकृतियों का अन्तर्भाव होते हुए योर्न की कला में रंगाकब के अनियंत्रित गतित्व, व स्वयंचालित क्रिया पर अप्पेल से भी अधिक बल दिया गया है जिससे उनकी कलाकृतियों में अभिव्यजनावादी तीव्रता के साथ वस्तुनिरपेक्षत्व की अधिक बिकसित अवस्था दृष्टिगोचर होती है।

द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् बहुसंख्य कलाकार वस्तुनिरपेक्षत्व की दिशा में प्रसरण हुए किंतु कुछ ऐसे अल्पसंख्य नवकलाकार भी थे जिन्होंने यथार्थ रूप को नहीं त्यागा बल्कि उसको वैयक्तिक अनुभूति के अनुसार रूपांतरित कर के जीवन का आंतरिक दर्शन कराया। इन कलाकारों में से ब्रिटिश कलाकार फ्रान्सिस बेकन व फ्रेंच कलाकार बाल्यु विशेष प्रसिद्ध हुए। फ्रान्सिस बेकन को ससार में सब जगह सहार, हत्या व सड़न का दर्शन हुआ और कहीं भी धार्मिक, पवित्र या महान् का चिन्ह नजर नहीं आया; पोप जैसे धर्मप्रमुखों को उन्होंने दीन असहाय अवस्था में देखा और एक क्रूर हत्याकांड की कहानी के रूप में बायबल की कुछ घटनाओं को उन्होंने चित्रित किया। वधस्थल की ओर ले जाये जानेवाले जानवरों व मानवों में उनको कोई अंतर दिखायी नहीं दिया। बेलास्केस का अनुकरण कर के उन्होंने पोप के व्यक्तिचित्र बनाये व उनको लाशों से युक्त घृणित वातावरण के अन्तर्गत पदों के पीछे आक्रोश करने हुए चित्रित किया। 1960 से उन्होंने मानवाकृतियों को हीन सड़नप्रस्त अवस्था में विकृत रूप में चित्रित करना शुरू किया व ७

में संसार की ऐसे भयानक कसाईखाने का रूप प्राप्त हुआ जिसमें मानव का निर्दयता से वध किया जाता है। वान गो के आत्मचित्रों की अपने ढंग से अनुकृतिमा कर के उन्होंने वान गो को पूर्ण रूप से पागल अवस्था में चित्रित किया है। आंतरिक आतंक को व्यक्त करने के लिये बाल्ड्यु ने वेकन के समान मानव को भयानक वातावरण या अनैसर्गिक रूप में चित्रित नहीं किया। उन्होंने नानवों व वस्तुओं को नैसर्गिकतावादी ढंग से किंतु ठोस रूप व अनोखी मुद्राओं में अंकित कर के उनको अकल्पित अद्भुत जीवन से संचारित किया। उनके द्वारा चित्रित आकृतियाँ इहलोक के मानव या वस्तु की अपेक्षा इधर-उधर यंत्रवत् कार्यव्यस्त देहधारी प्रकृत आत्माएँ जैसी प्रतीत होती हैं। उनके चित्रों के वातावरण में भ्रमिष्ठ सृष्टि का आभास है।

आकारनिष्ठ कला:³²— थियो वान डोसबुर्ग ने 1960 में मोद्रियान 'डे स्टाइल' व स्वयं की ज्यामितीय कला को ग्रन्थ वस्तुनिरपेक्ष कला से भिन्न निर्दिष्ट करते हुए 'आकारनिष्ठ कला' नाम से संबोधित किया। इस विचार ने 1947 में 'सलो द रेआलिते नुवेल'³³ प्रदर्शनी से फिर जोर पकड़ा; पेरिस में 1944 में प्रस्थापित 'देनी रने' कलावीथिका आकारनिष्ठ कला का अन्तर्राष्ट्रीय महत्त्व का केन्द्र बन गयी। 1933 में योसेफ आल्बेर्स फ्रान्स छोड़ कर अमेरिका जा बसे व वहाँ उनके प्रभाव से ज्यामितीय वस्तुनिरपेक्षवाद का प्रसार हुआ। वे 'अमेरिकी वस्तुनिरपेक्ष कलाकार'³⁴ मडल एच पेरिस के 'वस्तुनिरपेक्ष-निर्माण'³⁵ मडल की प्रदर्शनियों में नियमित रूप से भाग लेते। आल्बेर्स ने भिन्न अमेरिकी विद्यालयों व कलासंस्थानों में अध्यापन कर के एवं व्याख्यान दे के बोहोस के कलासम्बन्धी विचारों से कलाकारों को परिचित कराया जिसका अमेरिकी कला, वास्तुशास्त्र व निर्माणकला पर काफी प्रभाव पड़ा। रंगीन काचचित्र की निर्माणशाला में आरम्भ में नोसिस्त्रिया के रूप में किये कार्य के फलस्वरूप आल्बेर्स में ज्यामितीय आकारों के अन्तर्गमन प्रकाश व रंग के होने वाले भिन्न परिणामों में रुचि पैदा हुई थी व उस दिशा में प्रयोग कर के उन्होंने पुस्तक³⁶ लिखी। 1950 के बाद उन्होंने 'वर्ग के प्रति अद्वांजनि'³⁷ शीपंक से चित्रमालिका बनायी जिसमें एक बड़े वर्ग के अन्दर दूसरे छोटे वर्ग को इस प्रकार अंकित कर भिन्न रंगीन वर्गों की सुसवादी रचनाएँ की हैं। उनके शब्दों में उनके सामने प्रमुख समस्या थी "द्विमितियुक्त क्षेत्रों पर निर्मित रेखाओं, समतल आकारों व रंगों द्वारा होने वाले त्रिमिति के आभासात्मक परिणाम के सत्य रूप का ज्ञान"। आल्बेर्स के अतिरिक्त स्विस कलाकार माक्स बिल ने आकारनिष्ठ कला के प्रसार में व उनको निश्चित रूप देने में महत्त्वपूर्ण कार्य किया; वे अपनी कला को 'आकारनिष्ठ कला' नाम से संबोधित करते थे 'एम्ब्रुवेट्ट' कला से आकारनिष्ठ कला—काफ़ीट घाट—शब्द का प्रयोग ज्यामितीय रचना के संदर्भ में अधिक समुचित है क्योंकि—जैसे हम पहले देख चुके हैं—'एम्ब्रुवेट्ट' शब्द का अर्थ होता है सारतत्त्व निकालना व उससे अशरीर रूप में वास्तविक रूप की घोर संकेत होता है; अतः मोद्रियान की कला व ज्यामितीय रचनावादी वस्तुनिरपेक्ष कला को

‘आकारनिष्ठ कला’ नाम से निर्दिष्ट किया जाता है। माक्स बिल ने ‘आकारनिष्ठ कला’ को निम्न परिभाषा की थी ‘आकारनिष्ठ चित्रकला में वास्तविक रूप को पूर्णरूप से हटाया है व उनमें केवल चित्रकला के मूलतत्त्वों का विचार किया जाता है जो हैं चित्रित क्षेत्र के आकार व रंग। यह परिभाषा मोड्रियान व वान डोसबुर्ग की परिभाषाओं से मिलतीजुलती है और इस प्रकार विश्वयुद्ध के उत्तरकालीन ‘आकारनिष्ठ कला’ उनके एब आर्प, गाबो व पेपेस्नर के कलासंबंधी विचारों का अग्रसरण है। विश्वयुद्ध के उत्तरकालीन रचनावाद, रंगक्षेत्रीय चित्रण, क्रमबद्ध चित्रण व नेत्रीय कला के उद्गम ‘डे स्टाइल’ व आकारनिष्ठ कला ही है।

‘आकारनिष्ठ कला’ में दृश्य सौंदर्यानुभूति के अतिरिक्त मानवीय भावनाओं को स्थान नहीं है। ‘आकारनिष्ठ कलाकारों’ का विश्वास था कि गणितीय नियमों के समान आकानिमिति के कुछ निश्चित नियम हैं व उनका ज्ञान ही विश्वरचना के मूलभूत सत्य का ज्ञान है।

माक्स बिल (ज. 1907) का कलाध्ययन बीहोस में हुआ जब आल्बेस वहां अध्यापन करते थे। वे बीहोस के एक बुद्धिमान छात्र व उनके चित्रकला, वास्तुकला, मूर्तिकला व औद्योगिक कला संबंधी विचारों के प्रभावी प्रचारक व लेखक के रूप में प्रसिद्ध हुए। पेरिस के ‘वस्तुनिरपेक्ष निर्माण मंडल’ से उनका संपर्क था और उन्होंने स्वित्जरलैंड में आकारनिष्ठ कला की प्रदर्शनियां आयोजित कीं। कलात्मक रचनाओं के गणितीय रूप की ओर वे विशेष आकृष्ट थे। आइन्स्टाइन के सापेक्षता-सिद्धांत, परमाणु-विज्ञान तथा अध्यात्मविद्या व नीति के आधारों से वे कला को अंतिम सुनिर्णीत रूप देना चाहते। आल्बेस के समान माक्स बिल रंगों के पारस्परिक संबंधों का आविष्कार करना चाहते। उन्हीं गुणों से वे कला को शाश्वत रूप देना चाहते जो संपूर्ण सत्य के आवश्यक तत्व होते हैं व जो हैं—सरलता, स्पष्टता व सुसवादित्व। माक्स बिल के समान स्विस कलाकार रिचर्ड पोल लोस (ज. 1902) ने गणित को अपनी कला का आधार बनाया। वे छोटे वर्ग या आयत को इकाई के रूप में चुन कर पूरे चित्र-क्षेत्र को उस आकार के कई टुकड़ों या पट्टियों में विभाजित करते व उनको पांच तक भिन्न रंगों की अनुपाती छटाओं में चित्रित करते जिससे पूरा चित्रक्षेत्र रंगों की जगमगाहट से प्रदीप्त दिखाई देता। उसकी कला समकालीन क्रमबद्ध कला व नेत्रीय कला का प्रारम्भिक रूप है।

इटालियन कलाकारों में से आल्बंतो मन्वेलि की कला आकारनिष्ठ कला के काफी समरूप है। 1930 तक उनकी कला वस्तुसदृश आकारों का दर्शन था और 1935 के पश्चात् ही उनकी कला को आकारनिष्ठ कला या वस्तुनिरपेक्ष कला का रूप प्राप्त हुआ। उनके ज्यामितीय आकारों का नियमित रूप नहीं होता एव उनमें अक्सर पारस्परिक सवाद व तनाव प्रतीत होते हैं। रंगांकन के समतलत्व व रंगों की अनसंगतता ने उनके चित्रों के वस्तुनिरपेक्षत्व को अधिक सामर्थ्यवान् बनाया किन्तु भिन्न आकारों व रंगों के आपसी संघर्ष से कभी उनमें प्रतिघर्षवादी अभिव्यक्ति प्रकट हो जाती है।

पेरिस निवासी कलाकारों में से ज्या देवान, स्वीडिश कलाकार वार्टेलिंग, व डेनिश कलाकार रिशर्ड मोर्टेनसेन ने आकारनिष्ठ कला के क्षेत्र में सर्जनकार्य किया व वे ख्यातनाम हुए। प्रसिद्ध कलाकार बिक्टर वासारेली की आरंभिक कृतिया आकार-निष्ठ कला के उदाहरण है यद्यपि नेत्रीय कला में किये महत्त्वपूर्ण कार्य के कारण वे विशेष प्रसिद्ध हैं। मोर्टेनसेन ने सरल स्पष्ट बाह्य रेखा से अंकित विशाल आकारों को सीधे-सादे समतल रंगों में चित्रित किया एवं उनकी कला में कठोर-किनार चित्रण के पूर्वचिन्ह प्रतीत होते हैं। देवान ने प्रथम धनवादी चित्रण किया किंतु बाद में मोड्रियान के समान वास्तविक रूप को हटाकर चित्रण शुरू किया जिसमें वस्तुनिरपेक्ष आकारों की विविधता व चमकीली रंगसंगति उनकी वैयक्तिक विशेषताएँ हैं। निर्मल त्रिकोणों को अक्सर काली बाह्य रेखा से बद्ध कर के वार्टेलिंग ने चित्रण किया।

1960 के करीब, जब कला वस्तुनिरपेक्ष रूप ग्रहण कर वस्तु सृष्टि से पृथक् हो गयी थी, एक भिन्न मार्ग से वस्तु सृष्टि ने कला में प्रत्यक्ष प्रवेश किया व कलाक्षेत्र में सकलन, घटनाएँ पाँप कला व नवयथार्थवाद वर्गरेह कलाप्रकारों ने जन्म लिया जिनमें प्रत्यक्ष वस्तु का कलाकृति में प्रयोग किया जाने लगा।

सकलन³⁸—1961 में न्यूयार्क के 'आधुनिक कला संग्रहालय' द्वारा 'सकलन कला' की प्रदर्शनी में आयोजित की गयी। प्रदर्शनी में धनवादी कोलाज कृतियों व मोताज कृतियों से लेकर दादावादी 'बनी बनायी' कृतिया व 'वातावरण निर्माण'³⁹ तक सब का अंतर्भाव था। सचालक विल्यम सिज ने 'सकलन कला' को परिभाषा की थी "यहाँ चित्रण या रेखांकन से सकलन को अधिक महत्त्व है व सकलन मुख्य रूप से ऐसी नैसर्गिक या मानवनिर्मित वस्तुओं का है जो कलाकृति के रूप में नहीं बनायी गयी"।

संकलन कला का उद्गम धनवाद की कोलाज कृतियों में दृष्टिगोचर होता है और उनको मासेल छुशा की बनीबनायी कला से विकास की निश्चित दिशा प्राप्त हुई। अमरीकी कलाकार जोसेफ कॉर्नेल की पेटिया सकलन कला के परिणामकारण उदाहरण है। साहित्य व यथार्थवाद के अध्ययन के बाद उन्होंने 1935 के करीब पेटियों का निर्माण शुरू किया। वे एक तरफ से खुली पेटियों में वस्तुओं, छायाचित्रों व नकशों की उद्देश्यपूर्ण रचना करते व व्यक्तिगत स्वप्निल दुनिया का प्रतिबिम्ब-वादी दर्शन कराते। उनके चित्रों में साहचर्यभाव से जागृत की गयी वचन, परिवार व साहित्य विषयक गतकाल की स्मृतियों की व्याकुलता है। लुइ नेवल्सन की कुछ कृतिया 'सकलन कला' के अन्तर्गत आती हैं। उन्होंने लकड़ी की दीवारों में अक्षय खाने बना के उनमें पुराने फर्नीचर के काटे हुए टुकड़ों या पुरानी वस्तुओं को रंग कर रख दिया व प्राचीन विनष्ट वैभव की स्मृतियों को जागृत किया। वास्तुकार फ्रेडरिक कीसलेर के वातावरण निर्माण में सकलन कला का प्रयोग है। धरती धातु के अंतिम काल में की गयी प्रदर्शनी में धार्मिक भवन के भीतर भित्ताकृतियों,

प्रतिचित्रों व फर्नीचर-सदृश वस्तुओं की रचना कर उन्होंने धर्म का अमंगल व निन्द्य दर्शन कराया। सकलन कला को अधिक ठोस व विशाल रूप देकर प्राधुनिक मूर्तिकारों ने 'रदी मूर्तिकला'⁴⁰ की निर्मिति की। वैसे सकलन कला के जन्म के साथ ही चित्रकला व मूर्तिकला के बीच का अन्तर अस्पष्ट हो गया।

घटनाएँ⁴¹:—विभिन्न कलाओं के बीच एवं कला व जीवन के बीच समन्वय साधने के उद्देश्य में पाँप कला, वातावरणनिर्माण व घटनानिर्माण का जन्म हुआ। वातावरण निर्माण व घटनानिर्माण के एक प्रमुख प्रवर्तक है अलेन काप्रो उनको प्रथम घटनानिर्माण की प्रदर्शनी 1959 में ह्वेन वीथिका में हुई। दादा सभासम्मेलनों में आयोजित कार्यक्रम घटनाओं का प्रारम्भिक रूप हो सकते हैं किंतु दादा के ये कार्यक्रम निरुद्देश्य हुआ करते थे जबकि घटनाओं का संचालन किसी विशिष्ट अनुभूति के विचार से किया जाता है। घटनाओं को कोलाजकृतियों का क्रियात्मक रूप भी माना गया है। काप्रो ने घटना की निम्न परिभाषा की है "भिन्न स्थानों व समयों पर अभिनीत या ज्ञात प्रसंगों का संकलन। इसके वातावरण को प्रत्यक्ष से लिया जा सकता है या उसमें परिवर्तन किया जा सकता है। नाटक के विपरीत, घटना कहीं भी करायी जा सकती है—बाजार में, रास्ते में या मित्र के रसोई-घर में। घटना योजना के अनुसार करायी जाती है किंतु उसका पूर्वाम्यास नहीं होता। यह कला है जो जीवनसदृश प्रतीत होती है"। उन्होंने वातावरण की परिभाषा की है "दृश्य जिसमें प्रवेश किया जाता है"⁴²। 'घटनाओं' का समकालीन अमेरिकी लोकजीवन पर काफी प्रभाव पड़ा है। टेलिविजन, विज्ञापन, औद्योगिक कला व महिलाओं के फैशन में घटनाओं का माध्यम के रूप में प्रयोग किया जाता है।

पाँप कला⁴³:—पाँप कला का उदय इंग्लैंड में हुआ। 1952 से लंदन की 'समकालीन कला सस्था'⁴⁴ में वास्तुकार अलियन व स्मिथसन, मूर्तिकार पाप्रो तोत्सि, चित्रकार हॅमिल्टन व अन्य कलाकारों के सम्मेलन आरंभ हुए; ये कलाकार स्वयं को 'स्वतंत्र मडल'⁴⁵ कहलाते। उनकी चर्चाएं यंत्र, विज्ञापन, चलचित्रपट, अवकाश संचार आदि अविष्कारों से परिवर्तित जनजीवन व सस्कृति एवं उसके वाभाविक परिणाम पर केन्द्रित हुआ करती। उसके सम्मेलनों में 'नव पशुत्ववाद'⁴⁶ शब्द का प्रयोग प्रचलित हो गया। इसी विषय पर हॅमिल्टन के 'आज के घर क्यों भिन्न है, क्यों आकर्षक है?'⁴⁷ शीर्षक की पाँप कोलाजकृति 1956 में बनायी। 1956 में ब्रहाइटचपेल कला वीथिका में 'कल की दुनिया'⁴⁸ शीर्षक से एक प्रदर्शनी आयोजित की गयी। हॅमिल्टन मार्शल चुशा के शिष्य थे। मार्सेल चुशा कला संबंधी विचारों पाँप कला पर प्रभाव था। इसके अतिरिक्त कुर्ट श्विटेस की अकनपद्धतियों व विचारों का पाप कला में काफी अनुसरण था।

हॅमिल्टन व अन्य पाँप कलाकारों का समकालीन सस्कृति व समूहमाध्यमों⁴⁹ के प्रति विरोधी या व्यंग्यात्मक दृष्टिकोण नहीं था। वे कहना चाहते थे "आज का

हमारा जीवन, देखो, ऐसा है"। जार्ज प्रोस के समान, समाज व्यवस्था की निंदा करने के विचार से उन्होंने कलानिमिति नहीं की। उन्होंने नवयथार्थवादी दृष्टिकोण अपना कर समकालीन समाज का अन्तर्भेदी परिणामकारक दर्शन कराया। यात्रिक जीवन में बढ़ मानव के मन में सद्यः स्थिति का विचार करने व उनका सही प्रथम समझने की इच्छा शायद ही कभी होती होगी, न उसके लिये उसके पास कोई समय है; उसके लिये पाँप जैसी कलाकृतियों की निर्मित व उनके सम्मुख दर्शन के रूप में अनुभूति आवश्यकता है। एक तरह से पाँप कला समाज के लिये दर्पण का कार्य करती है। इंग्लिश पाँप कलाकारों में से पीटर ब्लेक एक प्रसिद्ध कलाकार हैं; उनके चित्रण के विषय अक्सर बीटल्स व कपड़ों की दूकानों के मोडेल्स होते हैं व उनको वे गाभीयं के साथ वास्तविक रूप में सम्मिलित कर के सहानुभूतिपूर्ण या खिन्नतादर्शक कृतियाँ बनाते। अन्य इंग्लिश पाँप कलाकारों में पीटर फिलिप जो टिल्सन व किटाज विशेष प्रसिद्ध है। पीटर फिलिप्स के विषय अधिकतर यंत्र-सबधी होते। अमेरिकी कलाकार आर. बी. किटाज ने इंग्लैंड को कार्यक्षेत्र के रूप में पसंद किया; वे अक्सर दैनंदिन प्रसंग, आधुनिक महत्त्वपूर्ण घटना या प्रसिद्ध व्यक्तियों को विषय के रूप में चुन कर, सरल समतल रंगानु के माध्यम साहचर्यभाव व कल्पना के द्वारा अद्भुत दर्शन की कृतियाँ बनाते।

1960 के बाद अमेरिका में पाप कला में जोर पकड़ा। उद्योग व वाणिज्य के सर्वव्यापी प्रभाव से दूषित वातावरण में रहने के कारण अमेरिकी कलाकार स्वाभाविकतया पाप कला की ओर आकृष्ट हुए। चलचित्रपट, विज्ञापन, हास्यचित्र-मालिका व फॅशन के प्रमोद प्रसार से प्रभावित वातावरण में अमेरिकी कलाकारों को पाँप कला के लिये पोषक विषय मुलभूता से प्राप्त होते जिसके कारण अमेरिकी पाँप कला योरपीय पाँप कला से अधिक स्वाभाविक व परिणामकारक प्रतीत होती है। अमेरिकी पाँप कला का आरंभ प्रचलित ध्वस्तनिरपेक्ष अभिव्यक्तिवाद के विशद प्रतिक्रिया के रूप में हुआ। मार्सेल युशा कई वर्षों में अमेरिका में रह रहे थे व उनका अमेरिकी नवकलाकारों पर काफी प्रभाव था। लेजे द्वारा किया अमेरिकी जीवन का यात्रिक धनवादी चित्रण उनके सामने आदर्श के रूप में था।

रिशर्ड लिन्ड्नेर 1941 में जर्मनी छोड़ कर अमेरिका आये। उनकी पाँप कलाकृतियाँ लेजे के यात्रिक धनवाद व श्लेमेर की कला के मद्दश हैं व उनमें धनसह फॅशनेबल महिलाओं को आत्मप्रदर्शन करते हुए चित्रित किया गया है। लॉरी रिबर्स एक प्रतिभासम्पन्न पाँप कलाकार है व उनकी कला भी प्रभावों से विकसित हुई है। उनकी आरम्भिक कृतियों में विवस्त्र स्त्रियों का चित्रण है। 1955 के बाद उनकी कला में धनवादी विभाजन व समभावच्छेद के तत्वों ने प्रवेश किया। उनकी कुछ कृतियों में प्राचान महान चित्रकारों के चित्रों की प्रतिकृतियों का घटभाज है तो कुछ कृतियों पर अमेरिका के इतिहास के अध्ययन का प्रभाव है। अमेरिकी पाँप कलाकारों में से राबर्ट रोसनबर्ग सब से अधिक प्रसिद्ध है व उन्होंने पाँप कला के विकास में

बहुत महत्त्वपूर्ण कार्य किया। उन्होंने प्रथम पेरिस की अकादेमी ज्युलिआ में व बाद में नार्थ कैरोलिना के ब्लक मोंटन कालेज में जोसेफ ब्रात्वेर्स व जास्पेर जान्स के साथ अध्ययन किया। ब्रात्वेर्स का वे कुशल अध्यापक के रूप में आदर करते किंतु उनको संगीतकार जॉन केज ने सब से अधिक आकृष्ट किया। वैयक्तिक रूप से जान केज का पाँप कला, घटनाएँ, वातावरण एवं संगीत, नृत्य, नाटक व मिश्र-माध्यम-निर्माण⁵⁰ के विकास पर काफी प्रभाव पड़ा। 1955 में प्रदर्शन कृतियों में उन्होंने पट पर छायाचित्रों व समाचरणपत्रों के टुकड़ों को चिपकाया था व कृति में उन्होंने 'रजाई व तकिये पर रंगों की छिड़का कर समाविष्ट किया था। 1956 में बनायी उनकी कृति 'मोनोग्राम'⁵¹ में उन्होंने बुरादे से भरे हुए बकरे की मोटर के टायर के बीच एक कोलजाकृति पर खड़ा कर के चमत्कृति दर्शक प्रभाव का निर्माण किया। रोशनबर्ग के मिलेजुले चित्रण में प्रायः साहचर्यभाव व प्रतीकात्मकता द्वारा किसी समकालीन प्रकरण की ओर संकेत होता है। रोशनबर्ग के समय में कार्य करके प्रसिद्ध होने वाले पाँप कलाकारों में जास्पेर जान्स थे। उनकी व्यक्तिगत प्रतिभाएँ भिन्न दर्शन की किन्तु आश्चर्यजनक व क्रांतिकारी होती। शुरू की कलाकृतियों में उन्होंने अमेरिकी राष्ट्रध्वज, नकशा व लक्ष्यफलक की मिट्टी रंगीन प्रतिकृतियाँ एवं चार्टर्स, प्रापस को समाविष्ट किया है। अन्य पाँप कलाकारों की अपेक्षा जास्पेर जान्स कृति के कलात्मक गुणों को विषय से अधिक महत्त्व देते। अन्य अमेरिकी पाँप कलाकारों में से प्रिन्डी वारहोल, रॉय लिश्टेनस्टाइन, टॉम वेसेलमान, जेम्स रोसेन्विक्सट, बलाम ओल्डेनबुर्ग, राबर्ट इण्डियाना व जिम ड्राइन विशेष प्रसिद्ध हुए। जिम ड्राइन दैनिक जीवन की वस्तुओं को रंगीन पृष्ठभूमि पर रख के कभी उनकी छायाओं या प्रतिकृतियों को चित्रित करते व उसके साथ अक्षरों में उनके नाम भी लिखते जैसे कि वे आज के विमनस्क मानव को उसकी हर समय काम में ली जाने वाली, निरव्योपयोग से प्रतिपरिचिति—अतः उपेक्षित—वस्तुओं के सौन्दर्यात्मक अस्तित्व का स्मरण दिलाता चाहते। कभी ऐसी ही वस्तुओं के सकलन से वे भयानकता का निर्माण भी करते। रॉय लिश्टेनस्टाइन, पाँप प्रभाव के निर्माण के लिये, हास्यचित्रमालिका⁵² व विज्ञापन को अधिक पसन्द करते व उनको तैलरंगों या पृथ्वीरंगों में समतल रंगकन व कठोर बाह्य रेखा द्वारा चित्रित करके अमेरिकी नागरिक की वर्तमान अभिरुचियों व आदर्शों की ओर दर्शक का ध्यान आकृष्ट करके उसको सोचने को उद्यत करते 'क्या, सच, मैं ऐसा हूँ? क्या सच, हम ऐसे हैं?'। इसमें न कोई निन्दाभाव है, न कोई समर्थन। अपना रूप देखने के लिये भी दो दर्पण का सहारा लेना पड़ता है। 'सकलन कला' एवं 'रही मूर्तिकला' में पुरानी निरुत्पन्न परित्यक्त वस्तुओं को काम में लेकर कलाकृतियों का निर्माण किया जाता है जबकि पाँप कला में नयी व प्रचलित वस्तुओं का प्रयोग किया जाता है। वेसेलमान प्रत्यक्ष घड़ियाँ, टेलीविजन, वातानुकूलक व छायाचित्रों का प्रयोग करते। अमेरिकी लैंगिक जीवन की ओर संकेत करते हुए वे विवस्त्र स्त्री चित्रण से युक्त कृतियाँ भी बनाते।

विशाल चित्रापीठ बनाने के प्रत्यक्ष अनुभव का रोसेन्क्विस्ट की कृतियों पर प्रभाव है व उनमें सुस्थापन व संयोजन के तत्त्वों का पूर्ण विचार करके समकालीन जीवन का द्वन्द्वात्मक—पारिवारिक जीवन की सुखमयता व विनाशक परमाणुयुद्ध का भय—दर्शन कराया है। ग्रैंडी वारहोल ने भोजन वस्तुओं के डिब्बों व पेय पदार्थों की शीशियों जैसी सुपरिचित वस्तुओं में पाँप कृतियाँ बनायीं। उसके पश्चात् 1965 के करीब उन्होंने दुर्घटनाओं व मृत्यु से संबंधित विषयों को चुना व कुछ समय में ही कामुकतादर्शक चलचित्रपटों का गुप्त चलचित्रपटों का—निर्माण शुरू किया। क्लास मोल्डेनबुर्ग ने 'रेगन थिएटर⁵³' नाम से नाटकगृह खोल के वहाँ पाँप दर्शन के वातावरणों का निर्माण शुरू किया। 1961 में उन्होंने केक, सैंडविच जैसे खाने के पदार्थों की प्लास्टर की रंगीन प्रतिकृतियाँ बना के दूकान में रख दी व उनपर अनापशानाप मूल्य लिख दिया। बाद में उन्होंने कपड़ों को सीकर टाइपराइटर, वॉशवेसिन, यंत्र व ढौलक जैसी ठोस व कठिन वस्तुओं की मुताबिक व लचीली प्रतिकृतियाँ बना के उपहास का निर्माण किया। मोल्डेनबुर्ग की कला पाँप कला से भी दादावाद से अधिक मिलती—जुलती है। रांबर्ट इण्डियाना ईट, लव, डाय⁵⁴ जैसे शब्दों को शामिल कर के आधुनिक जीवन की प्रत्यक्ष रूप से आलोचना करते। पाँप कला के लिये चित्रकला व मूर्तिकला में कोई विशेष अंतर नहीं है व जॉर्ज सेगल ने मूर्तियों का समावेश कर के ऐसी त्रिमिनियुक्त कृतियाँ बनायीं जो एडवर्ड हॉप्पर के चित्रों के समान, प्रभाव में रहस्यमय व अकेलापन लिये हुए हैं। पूर्णरूप से त्रिमिनियुक्त कृतियाँ निर्माण करनेवालों में स्पूकास समारस, ग्रनेस्ट ट्रोवा व एडवर्ड कीनहोल्स प्रसिद्ध हुए।

नवयथार्थवाद⁵⁵:-कलासमीक्षक पियरे रेस्तानि व कलाकार इवे क्लेर्ग ने 1960 में नवयथार्थवाद को प्रस्थापित किया। मिलान में नवयथार्थवाद को घोषणापत्र प्रकाशित हुआ व पेरिस में रेस्तानि की कलावीथिका में उसकी प्रथम-प्रदर्शनी हुई जिसके विज्ञापन में लिखा था 'दादा में 40 ग्रंथ ऊपर'⁵⁶ जिससे नवयथार्थवाद का दादावाद से सबंध स्पष्ट होता है। रेस्तानि ने विवरण में स्पष्ट किया था "सामाजिक सभ्यता को प्रकाशित करना नवयथार्थवाद का उद्देश्य है व उसमें दाद-विवाद व चर्चा को स्थान नहीं है"। प्रदर्शनी में क्लेर्ग, रेम्मे, सेसार बाह्दाचिन्नी, ज्यां तिम्वेति, फ्रान्स्वा लुफ्रे वगैरे कलाकारों ने भाग लिया था। नवयथार्थवादी कलाकारों में इव्हे क्लेर्ग (1928-1962) सब से उत्साही व क्रांतिकारी विचारों के कलाकार थे। 1956 में उन्होंने हवा में तैरते हुए नीले गोनों का प्रदर्शन किया। 1958 में उन्होंने लोगों को 'शून्यता के प्रदर्शन⁵⁷' के नाम पर खाली दीवारों को देखने के लिये निमंत्रित किया व प्रवेशगुल्क धुड़ सोने के रूप में देना अनिवार्य किया। 1960 में उन्होंने विवस्त्र स्त्री मोडेल्स के शरीरों पर रंग लगाया व उनको पट पर लुडका कर छापचित्र बनाये। अन्य नवयथार्थवादी कलाकार ग्रार्मा ने से बनाये विवस्त्र स्त्रीशरीर की मूर्ति पर रंगों की दूबूद् की विपका

विशाल विज्ञापनचित्र बनाने के प्रत्यक्ष अनुभव का रोसेन्बिचवुड की कृतियों पर प्रभाव है व उनमें सुस्थापन व संयोजन के तत्वों का पूर्ण विचार करके समकालीन जीवन का द्वन्द्वात्मक—पारिवारिक जीवन की सुखमयता व विनाशक परमाणुयुद्ध का भय—दर्शन कराया है। ग्रन्डी वारहोल ने भोजन वस्तुओं के डिब्बों व पेय पदार्थों की शीशियों जैसी सुपरिचित वस्तुओं में पाँप कृतियाँ बनायीं। उसके पश्चात् 1965 के करीब उन्होंने दुर्घटनाओं व मृत्यु से संबंधित विषयों को चुना व कुछ समय में ही कामुकतादर्शक चलचित्रपटों का गुप्त चलचित्रपटों का—निर्माण शुरू किया। ब्लास मोल्डेनबुर्ग ने 'रेगन थिएटर⁵³' नाम से नाटकगृह खोल के वहाँ पाँप दर्शन के वातावरणों का निर्माण शुरू किया। 1961 में उन्होंने केक, मेडविच जैसे खाने के पदार्थों की प्लास्टर की रंगीन प्रतिकृतियाँ बना के दूकान में रख दीं व उनपर अनापसनाप मूल्य लिख दिया। बाद में उन्होंने कपड़ों को सीकर टाइपराइटर, वॉशवेसिन, यंत्र व ढौलक जैसी ठोस व कठिन वस्तुओं की मुलायम व लचीली प्रतिकृतियाँ बना के उपहास का निर्माण किया। मोल्डेनबुर्ग की कला पाँप कला से भी दादावाद से अधिक मिलती-जुलती है। राबर्ट इण्डियाना ईट, लव, डाय⁵⁴ जैसे शब्दों को शामिल कर के आधुनिक जीवन की प्रत्यक्ष रूप से आलोचना करते। पाँप कला के लिये चित्रकला व मूर्तिकला में कोई विशेष अंतर नहीं है व जॉर्ज सेगल ने मूर्तियों का समावेश कर के ऐसी त्रिमितियुक्त कृतियाँ बनायीं जो एडवर्ड हॉप्पर के चित्रों के समान, प्रभाव में रहस्यमय व अकेलापन लिये हुए हैं। पूर्णरूप से त्रिमितियुक्त कृतियाँ निर्माण करनेवालों में ल्यूकास समारस, ग्रनेस्ट ट्रोवा व एडवर्ड कीनहोल्स प्रसिद्ध हुए।

नवयथार्थवाद⁵⁵—कनासमीक्षक पिगरे रेस्तानि व कनाकार इवे क्लेर्गे ने 1960 में नवयथार्थवाद को प्रस्थापित किया। मिलान में नवयथार्थवाद को घोषणा-पत्र प्रकाशित हुआ व पैरिस में रेस्तानि की कलावीथिका में उसकी प्रथम प्रदर्शनी हुई जिसके विज्ञापन में लिखा था 'दादा में 40 अंश ऊपर'⁵⁶ जिससे नवयथार्थवाद का दादावाद से संबंध स्पष्ट होता है। रेस्तानि ने विवरण में स्पष्ट किया था "सामाजिक सत्यता को प्रकाशित करना नवयथार्थवाद का उद्देश्य है व उसमें वाद-विवाद व चर्चा को स्थान नहीं है"। प्रदर्शनी में क्लेर्गे, रेम्से, सेसार बाल्दान्चिनी, ज्यां तिग्बेलि, फ्रान्स्वा धुर्क् वगैरे कलाकारों ने भाग लिया था। नवयथार्थवादी कलाकारों में इव्हे क्लेर्गे (1928-1962) सब से उत्साही व आतिकारी विचारों के कलाकार थे। 1956 में उन्होंने हवा में तैरते हुए नीले गोलों का प्रदर्शन किया। 1958 में उन्होंने लोगों को 'शून्यता के प्रदर्शन⁵⁷' के नाम पर खाली दीवारों को देखने के लिये निमंत्रित किया व प्रवेशमुक्त दृढ़ सोने के रूप में देना अनिवार्य किया। 1960 में उन्होंने विवरण स्त्री मोडेल्स के शरीरों पर रंग लगाया व उनको पट पर लुटका कर छायाचित्र बनाये। अन्य नवयथार्थवादी कलाकार फ्रान्स्वा प्लान्टिक से बनाये विवरण स्त्रीशरीर की मूर्ति पर रंगों की दृश्य को चित्रित

कर रंगों को बहाया व चित्रकला व विवस्त्र स्त्रीशरीर के पुराने संबंध के प्रति तिरस्कार व्यक्त किया। कलाकार फ्रिस्टो वाइसिकल, स्त्री की आकृति या अग्न्य वस्तु को जरासा हिस्सा छोड़ के कपड़े में लपेट कर प्रदर्शित करते जिससे गूढभाव का निर्माण होता है; उनकी कला को एम्पर्वेवेटाज⁵⁸ कहते हैं। फ्रान्स्वा एफुफ़े, रेमॉन्ड हेन्स व जाक द वियग्ले ने देकोलाज⁵⁹ पद्धति का प्रयोग शुरू किया जिसमें एक के ऊपर दूसरा इसी तरह चिपकाए हुए इक्षितहार चित्रों को फाड़ कर अद्भुत प्रभाव का निर्माण किया जाता है व यह पद्धति कोलाजपद्धति के ठीक विपरीत है। इस पद्धति की कल्पना शायद उनको पैरिस के दीवारों से विज्ञापन चित्रों को अघूरे फाड़ कर उतारने के बाद दिखायी देनेवाले दीवार के दृश्य से मिली होगी। ग्राय-विंड फाल्स्ट्रॉम ने वातावरण चित्रण द्वारा समकालीन सौंदर्यात्मक व राजनैतिक मूल्यों की निंदा की है। स्पेनिश कलाकार जेनोवेस ने छायाचित्रों की मालिका द्वारा युद्ध व सामूहिक संहार का भयानक चित्रण किया जिसमें भागते हुए, अध के लिये ले जाये जानेवाले एवं बंदूकों के सामने खड़े किये हुए आदमियों के चित्र हैं।

इस प्रकार बिना किसी आलोचना के केवल सामाजिक स्थिति को प्रकाशित करने के उद्देश्य से जन्मे नवयथार्थवाद पाँप कला, घटनाएँ आदि नवीनतम कला प्रकारों की उत्तरावस्था में मतप्रतिपादन का दृष्टिकोण बढ़ कर कलाकृति को आशय प्राप्त हुआ। इन कलाप्रकारों में मूर्तिकला व चित्रकला ऐसा कोई घतर नहीं किया जा सकता। इनके अतिरिक्त वस्तुनिरपेक्षत्व की दिशा में मूर्तिकला एवं मिनिमल कला, चचलकृतियाँ, प्रकाशित कला वगैरह कलाप्रकारों का विकास हुआ।

लघुतम (मिनिमल) कला :—यदि दर्शकों के सामने ज्यामितीय ठोस आकारों या वैसे आकार की वस्तुओं की अतिसरल रचना को रखा जाये तो क्या ऐसी रचना को कलाकृति के रूप में स्वीकारने की उनकी हिम्मत होगी? लेकिन यही है लघुतम कला। डोनाल्ड जड के सफेद दीवार पर कतार में लगाये बक्से. एन्टनी स्मिथ का बड़ा काला धन, प्लेविन की खाली कमरे में दीवार पर लड़ी लगायी बत्तियाँ, राबर्ट मोरिस की प्रायः सफेद ज्यामितीय मनोखे अनुपात के आकारों की रचना लघुतम कला के उदाहरण है। लघुतम कलाकारों की रचना-पद्धति सहजज्ञान व ऐन्द्रियता की जगह तर्क व प्रत्यय पर आधारित है। लघुतम कलाकारों ने न केवल नयी उद्योगनिमित्त सामग्री का माध्यम के रूप में प्रयोग किया बल्कि पुराने हथोडा, छेनी, मची जैसे साधनों को छोड़ कर सीधे सरल विगुद्ध रचना को अपना लक्ष्य बनाया। ये कलाकार बने बनाये आकारों में कोई परिवर्तन नहीं करते व उनका संयोजन या प्रति-संयोजन प्रायः गणितीय आधार पर किया जाता। अतः लघुतम कला माध्यम की अपेक्षा ज्यामिति केन्द्रित है। संपूर्ण रचना प्रभाव में बाधा डालनेवाले सादृश्य, साहचर्य, कलाकार का व्यक्तित्व आदि तत्त्वों को लघुतम कला में कोई स्थान नहीं है। इसकी अभिव्यक्ति प्रत्ययवादी तत्त्वों से

निर्धारित होती है न कि निर्मिति की प्रक्रिया या माध्यम के दावे से। यह भी माना जाता है निर्मिति के पारंपरिक मूलतत्त्वों को जितना कम किया जा सकता है उतना कम कर के लघुतम कलाकारों ने माध्यम के सत्त्व का साक्षात्कार करने का प्रयत्न किया है। संक्षेप में लघुतम कला में जो सब से लघु अर्थात् मौलिक है उसकी खोज है। दूसरे शब्दों में, महान् ध्येय की पूर्ति के हेतु उसमें साधनों का महत्त्व न्यूनतम कर दिया है। जान केज का प्रचलित वाद्यो से रहित संगीत, रोबे-श्रिले का मनोविज्ञान, स्वभाव विशेषता व प्रचलित कथन शैली से मुक्त साहित्य, सारोयान का विनोदपूर्ण एक-शब्दीय काव्य आकारनिष्ठ-फ्रॉ-नीट-काव्य लघुतम कला के विभिन्न कलाक्षेत्रीय प्रयत्न हैं।

नेत्रीयकला⁶⁰:-प्रारंभिक कला का जब गुफाओं में जन्म हुआ तभी से कलाकारों को नेत्रीय भ्रम⁶¹ के बारे में ज्ञान था व प्राचीन कलाकृतियों के निर्माण में दर्शक को भुलाने के उद्देश्य से उसका उपयोग किया हुआ देखने को मिलता है। पार्थेनॉ के चित्रों एवं रोमन पच्चीकारी कला में रेखात्मक दूरदृश्य-लघुता का प्रयोग त्रिमितिदर्शन की अपेक्षा नेत्रीय एवं आलंकारिक प्रभाव बढ़ाने के विचार से किया गया। पुनर्जागरण काल में जब दूरदृश्यलघुता का शास्त्रीय पद्धति से विकास हुआ तब उच्चेलो, फ्रान्चेस्का, क्रिगेलि व अन्य कलाकारों ने गहराई का आभास दिखाने के उद्देश्य से उसका उपयोग किया। प्रकृतिविज्ञान व दृष्टिविज्ञान के नये आविष्कारों ने प्रभाववादी व नवप्रभाववादी कलाकारों को प्रकाश व रंग के नेत्रपटन पर होने वाले परिणाम का कलानिर्मिति में प्रयोग करने को प्रोत्साहित किया। उन्होंने दोवरोल, हेमहोल्सन व हड के वैज्ञानिक सिद्धांतों का अध्ययन किया व नेत्रपटलीय परिणाम को कलामर्जन के—विशेष रूप में रचनात्मक—मूलाधार तत्त्वों में महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ। दृष्टिविज्ञान में अक्सर उद्धृत 'म्युलेर-लायर आकृति', 'टिश्नेर आकृति', 'जड़ आकृति'^{61a} एवं सेंट लुई शहर का विशाल तोरणद्वार नेत्रीय भ्रम के सुविख्यात उदाहरण हैं। नेत्रीय भ्रम का परिणाम नहीं होते हुए भी मोड्रियान, डोसयुर्ग व डे स्ट्राइल के चित्रों में नेत्रपटलीय परिणाम को रचनात्मक के विचार से महत्त्व है। मोहोरो नागी व आल्बेर्स ने बोहोस के पाठ्यक्रम में दृष्टिविज्ञान संबंधी प्रयोगों का घतभाव किया। कलाकार आल्बेर्स की चित्रमालिका 'वर्ग के प्रति श्रद्धाञ्जलि' में भिन्न रंगों के नेत्रपटलीय परिणाम के अनुपात का विचार महत्त्वपूर्ण है। आल्बेर्स की यह चित्रमालिका 'नेत्रीय कला' के प्रवर्तकों को काफी प्रेरणादायक रही।

नेत्रीय कला का धारम्भ विक्टर वासारेली में हुआ। उनके गुरु के चित्र 'आकारनिष्ठ कला' के अन्तर्गत आ सकते हैं। 1940 के बाद उन्होंने दृष्टिविज्ञान का अध्ययन करके 'नेत्रीय कला' के सर्जन को धारम्भ किया। मोड्रियान व कान्डिन्स्की के सिद्धांतों व कलाकृतियों के अध्ययन के साथ उन्होंने रंगविज्ञान, नेत्रपटलीय परिणाम व नेत्रीय भ्रम का गहरा अध्ययन किया। वासारेली कला से कलाकार के

व्यक्तिव को हटा कर उसको गणितीय रूप देना चाहते । उनके विचार से 'चित्र-कला' व 'मूर्तिकला' ये शब्द सत्यतादर्शक नहीं हैं एवं उनके स्थान पर 'द्विमिति, त्रिमिति या बहुमिति युक्त लचीली कला' इन शब्दों का प्रयोग होना चाहिये । ध्राधुनिक तकनीकी समाज में कला को सामाजिक की अपेक्षा अन्य कोई महत्त्व नहीं है । ज्यामितीय वस्तुनिरपेक्ष आकारों को गणितीय आधार से रचनात्मक रूप देने का कार्य कलाकार की कल्पना से होता है व जिसके प्रत्यक्षीकरण में सुनिर्णीत रंगों का समतल प्रयोग किया जाता है व जिसका भित्तिचित्र, पुस्तक, कपडा, काच, टेलीविजन, फिल्म या अन्य सामाजिक महत्त्व के कार्य में उपयोग हो सकता है । वे कलाकृति को सामूहिक दर्शन के महत्त्व की निर्मिति मानते ।

ज्यामितीय आकार के छोटे-छोटे टुकड़ों को पन्चीकारी के समान पूरे चित्र-क्षेत्र पर अंकित करके वे कुछ केन्द्रों पर उन टुकड़ों के आकारों में ऐसे ज्यामितीय परिवर्तन करते कि हिलावट पैदा होकर दर्शक की नजर वहाँ टिकना मुश्किल हो जाता । कागज पर ज्यामितीय डिजाइन बनाकर उसकी उलटी आकृति—काले रंग की जगह सफेद व सफेद की जगह काला रंग लगाके—वे प्लास्टिक के पारदर्शक कागज पर उतारते; प्लास्टिक का कागज पहले कागज पर चलाने से आँखों के सामने भ्रिलमिलाहट पैदा होती । इस प्रकार वासारेली व नेत्रीय कलाकार नेत्र-दीपक प्रभावों का निर्माण करने के हेतु नवनवीन तरीके अपनाते । काले व सफेद रंग का विरोध नेत्रीय कला के निर्माण में बहुत ही परिणामकारक रहता है; अतः वासारेली की अधिकतर कृतियाँ इन दोनों रंगों में बनायी गयी हैं व इस रंगयुग्म को वे बी एन⁶² कहते । उन्होंने दो या अधिक पारदर्शक काचों या शीशों का उपयोग करके भी नेत्रीय कला का निर्माण किया । 1960 के बाद उन्होंने अन्य रंगों का प्रयोग करके कुछ नेत्रीय कलाकृतियाँ बनायी । इंग्लिश कलाकार ब्रिजेट रायली ने वक्रगति पट्टियों जैसे आकारों से चित्रण किया जिससे उनके चित्रों में देदीप्यमान ऊर्ध्वगति ज्वालाओं के प्रभाव का निर्माण हुआ । अमेरिकन कलाकार रिचर्ड मानु-स्कीवित्स ने दूरदृश्यलघुता व मिलती हुई सरल रेखाओं के प्रयोग से, प्रकाश केन्द्रों से चारों ओर बिखरती हुई प्रकाशकिरणों के सदृश प्रभाव का निर्माण किया । कलाकार आगाम अपनी कलाकृति को लहरों के समान शिल्पकृतीय उभार देकर बनाते जिससे उसके सामने चलने वाले दर्शक को हिलते हुए आकार नजर आते । कुछ कलाकारों ने उसी डिजाइन को दुबारा कागज पर छाप के हिलावट का निर्माण किया ।

रंग-क्षेत्रीयचित्रण⁶³—1959 से समकालीन अमेरिकी कला की कई प्रदर्शनियाँ हुईं, जिनसे स्पष्ट हुआ कि वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावाद के अतिरिक्त अन्य दिशाओं में भी अमेरिकी कलाकार प्रयोगशील थे । 1959 व 1960 में पॉप एण्ड कम्पनी कलावीथिका ने समकालीन कला के प्रचार के हेतु समीक्षक क्लेमेंट शीनवर्ग के संचालन में बार्नेट न्यूमन, डेविड स्मिथ, मोरिस नुई, केनेथ नोलैंड,

ज्यूल्स ओलिव्स्की व ज्यूवास फ्रीडेल को एकल प्रदर्शनियाँ की। 1961 में गुगेनहाइम संग्रहालय ने 'अमेरिकन वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावादी कलाकार व प्रतिमाकार'⁶⁴ नाम से न्यूयार्क शैली के कलाकारों की प्रदर्शनी की। इस प्रदर्शनी में पोलाक, डे कुनिग, हाफमन, ब्रूक्स वगैरह आवेशपूर्ण रंगकन पर निर्भर कलाकारों के अतिरिक्त जिन कलाकारों के वस्तुनिरपेक्ष चित्रण में नियंत्रण व आकारनिर्मिति का विचार था। ऐसे कलाकारों को 'वस्तुनिरपेक्ष प्रतिमाकार'⁶⁵ नाम दिया गया। इन कलाकारों में न्यूमन, रोश्को, मदरवेल, गोटलियर व स्टिल थे। इनके अतिरिक्त जोसेफ ओल्बेस केवल वर्गीकारों से चित्रण करते; एल्सवर्थ केली व लिमों पोल्क स्मिथ स्पष्ट रेखांकित ज्यामितीय चित्रण करते। इनमें भी आपस में भिन्नताएँ थी; कुछ कलाकार कठोर रेखा से आकारों को ज्यामितीय रूप देते, कुछ कलाकार आकारों को स्पष्ट किंतु अभिव्यजनावादी या अतिव्यथार्थवादी रूप देते तो कुछ कलाकार पाँप कला या वैत्रीय कला की दिशा में अग्रसर थे। अतः भिन्न दिशाओं में गतिमान कलाप्रवाहों को नाम दिया गया। 'वस्तुनिरपेक्ष प्रतिमावाद' जिसको 'उत्तर चित्रणात्मक वस्तुनिरपेक्षत्व' या 'रंगक्षेत्रीय चित्रण' भी कहा गया है व उसके अन्तर्गत प्रवाहों को 'क्रमबद्ध चित्रण', 'मिनिमल कला'⁶⁶ वगैरह नाम दिये गये हैं।

1961 में गुगेनहाइम संग्रहालय में हुई प्रदर्शनी में नवीन कलाकारों में ज्यूवास फ्रीडेल, हेलेन फ्रैन्केनबेल्डर, आल हेल्ड, नेस्सोस डेनिस, राल्फ हम्फ्री, मोरिस लुई, केनेथ नोलेड, लिमों पोल्क स्मिथ, फ्रांक स्टेल्ला, थियोडोर स्टैमोस व जैक यगरमन थे। ये सब भिन्न दृष्टिकोणों के कलाकार थे। इनमें से स्टेल्ला, नोलेड, आल हेल्ड व कुछ अन्य कलाकारों ने चित्रक्षेत्र को सरल स्पष्ट रेखा से विभाजित करके भिन्न हिस्सों को भिन्न रंगों में चित्रित किया था व उनके चित्रों में आकार व अवकाश या अग्रभूमि व पृष्ठभूमि ऐसे पृथक् हिस्से दिखायी देने के बजाय संपूर्ण चित्रक्षेत्र दर्शक को एकसाथ व समान रूप से आकर्षित करता था। इन कलाकारों को समीक्षक लॉन्गस्नेर ज्यूल्स ने नाम दिया 'कठोर-किनार चित्रकार'⁶⁷। ज्यामितीय रचनात्मक चित्रण है 'कठोर-किनार चित्रण'⁶⁸ में मुख्य इश्य अन्तर यह है कि ज्यामितीय रचनात्मक चित्रण में ज्यामितीय आकारों को अवकाश से पृथक् रूप दिया जाता है जबकि 'कठोर-किनार चित्रण' में अवकाश व आकार का पृथक् रूप से विचार करने के बजाय संपूर्ण चित्रक्षेत्र का इकाई के रूप में विचार किया जाता है। 1964 में नैमेट ग्रीनबर्ग ने 'उत्तर-चित्रणात्मक वस्तुनिरपेक्षत्व' की अन्तर्प्रदर्शनी आयोजित की जो लास एंजेलिस, मिनीमोपोलिस व टोरोंटो में दिखायी गयी। पोलाक, डे कुनिग, हाफमन व ब्लाइन की कला को ग्रीनबर्ग 'चित्रणात्मक वस्तुनिरपेक्षत्व'⁶⁹ मानते थे। 1966 में लॉरेन्स घेंलोव के दिग्दर्शन में न्यूयार्क के गुगेनहाइम संग्रहालय ने 'क्रमबद्ध चित्रण' नाम से प्रदर्शनी आयोजित की जिसमें एल्सवर्थ केली, केनेथ नोलेड, लैरी पुन्स, नेल विल्यम्स, पील फीली वगैरह कलाकारों ने भाग लिया था। घेंलोव ने उनमें से अधिकतर कलाकारों की उसी

आकार या प्रतिमा को लेकर बार-बार चित्रण करते रहने की समकालीन प्रवृत्ति की ओर ध्यान आकृष्ट किया व इस प्रकार उसी प्रतिमा को भिन्न चित्रों में क्रमशः विकसित करने की पद्धति को 'क्रमबद्ध चित्रण'⁷⁰ नाम दिया। 'क्रमबद्ध चित्रण' पूर्वनिर्धारित कार्यक्रम के अनुसार, लक्ष्य को निश्चित करके किया जाता है। इस प्रकार विचारपूर्वक किये गये वस्तुनिरपेक्ष चित्रण को आर्याविग सैंडलर ने 'ठंडी कला'⁷¹ नाम दिया है।

सॅम फ्रान्सिस रगो को छिड़का कर एब बहा कर चित्रण करते अतः उनको समुचित रूप से 'वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनावार्दी' चित्रकार मान सकते हैं किंतु उनकी समान-रूप आकारनिमित्त के सातत्य को देखकर उनको 'उत्तरचित्रणात्मक वस्तुनिरपेक्ष' चित्रकारों में सम्मिलित किया जाता है। सॅम फ्रान्सिस के समान हेलेन फ्रेन्केन्थेलेर की कला वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यजनाववाद व रंग-क्षेत्रीय चित्रण के बीच की सक्रमणावस्था है। चार डडो के बीच पट को झूले की तरह लटका कर वे उस पर पतले रगो को झूलाती जिससे मध्यवर्ती पारदर्शक आकार का पट पर निर्माण हो जाता जो फँले हुए रंग के दाग समान दिखायी देता। इसी प्रकार फँलाव पद्धति⁷² से चित्रण करनेवालों में कलाकार पौल जेन्किन्स भी हैं। वे बडे पट पर पतले रगो को इतस्ततः फँलाते व हलकी से लेकर गहरी छटाओं तक सबके प्रयोग से आकार को घनत्वरूप देते। कलाकार मोरिस लुई भी रंगांकन में तूलिका या किसी अन्य साधन का उपयोग नहीं करते; बिना ताने हुए पट पर वे बिल्कुल द्रवरूप रगो को अनेक परतों में बहाते जिससे जाली के पर्दों के समान, सौम्य रंगों के आकर्षक पारदर्शक आवरणों का बहुरंगी परिणाम दृष्टिगोचर होता है। सॅम फ्रान्सिस, फ्रेन्केन्थेलेर, जेन्किन्स व मोरिस लुई के रंगक्षेत्रीय चित्रण में कुछ समानताएँ हैं—
ध्यामितीयता का अभाव, कोमल आकार व रंगांकन में रंगों को बहाने या फँलाने की क्रिया का प्रयोग। एल्सवर्थ केली, केनेथ नोर्लैंड व आल हेल्ड ऐसे रंगक्षेत्रीय चित्रकार हैं, जिन्होंने कठोर ज्यामितीय आकारों का प्रयोग किया है।

आकारित पट⁷³—1955 के पश्चात् भिन्न माध्यमों व कलाओं का समुक्त प्रयोग करने की प्रवृत्ति बढ़ती गयी; पाँच कला व नवयथार्थवाद में चित्रकला व मूर्तिकला के बीच कोई अन्तर नहीं रहा; घटनाओं व वातावरणों में हम चित्रकला, मूर्तिकला, नृत्य, संगीत व नाटक को एक साथ कार्यान्वित देख पाते हैं। 1960 के बाद विकसित 'आकारित पट' कला प्रकार में हम चित्रकला व मूर्तिकला के समन्वित रूप के एक पहलू को देखते हैं।

ऐतिहासिक कला परम्परा के अनुसार अक्सर आयताकार समतल पट का चित्रभूमि के रूप में प्रयोग किया जाता यद्यपि वर्ग, घर्षवृत्त, वृत्त, त्रिभुज, त्राम जैसे आकार का प्रयोग भी कही—विशेषतया भित्तिचित्रों व वेदिकाचित्रों में—देखने को मिलता है। बरोक व रॉकॉको शैलियों के बाद चित्रक्षेत्र के आकार में परिवर्तन करने के प्रयोग में चित्रकारों ने रुचि नहीं ली।

आकारित पट पर चित्रण करनेवाले कलाकारों में से फ्रान्क स्टेल्ला प्रसिद्ध है। 1964 में उन्होंने पट पर खाली काट कर 'क्वाथलेम्बा'⁷⁴ शीर्षक के समतल रंगों पर सरल सफेद रेखाओं से वस्तुनिरपेक्ष चित्रण किया। उसके पश्चात् U या L जैसे भिन्न आकारों के पट पर उन्होंने कठोर-किनार चित्रण किया। आकारित पट पर चित्रण करनेवालों में नेल विल्यम्स, चार्ल्स हिग्मन, ल्युकिन व रिचर्ड स्मिथ ये कलाकार हैं। इंग्लिश कलाकार रिचर्ड स्मिथ ने पट को जगह-जगह डिब्बों के समान उभार देकर त्रिमितियुक्त चित्रण किया, व मूर्तिकला व चित्रकला का मिलाप किया। अमेरिकन कलाकार चार्ल्स हिग्मन ने पट पर रंगीन पट्टों को अंकित कर के उसको मूर्ति के समान जमीन पर बिछा दिया व उसको शीर्षक दिया 'घटना'⁷⁵। गुगेनहाइम संग्रहालय के क्याुरेटर लॉरेन्स श्लोवे ने इस प्रकार त्रिमितियुक्त पटों पर चित्रित कृतियों की प्रदर्शनी करके उनका नामकरण किया 'आकारित पट'। जिस प्रकार उपरिनिर्दिष्ट चित्रकारों ने चित्रकला को मूर्तिकला के समान ठोस रूप दिया, ठीक उसके विपरीत, कुछ मूर्तिकारों ने मूर्तिकला में रंगीन वस्तुओं का प्रयोग शुरू किया एव 'बहुरंगी मूर्तिकला' का जन्म हुआ। बहुरंगी मूर्तिकारों में फिलिप किंग व विल्यम टकर प्रमुख हैं।

मनोवर्धक कला :—⁷⁷ मेस्केलिन, सिलोसिबिन व एलेस्डी⁷⁸ ऐसी औषधियाँ हैं जिनके सेवन से व्यक्ति सामान्य सचेतन अवस्था से उठ कर हर्षोत्फुल्ल मानसिक अवस्था को प्राप्त कर लेता है व उसके सामने ऐसे ऐन्द्रिय अनुभूतियाँ खड़ी होती हैं जो स्वप्निल या नशीली अवस्था में प्राप्य अनुभूतियों से भिन्न व अलौकिक होती हैं। ऐसी औषधियों का सेवन करके प्राप्त अवस्था में या ऐसी अवस्था की स्मृतियों से बनायी गयी कला को मनोवर्धक कला कहते हैं।

स्वप्निल या नशीली अवस्था में साहित्य या कलानिर्मिति करना कोई नयी बात नहीं है। ऐसी अवस्थाओं में रंगबिरंगे वातावरण, अद्भुत प्रकाश व अनोखे प्रकार दिखायी देते हैं, जड़ वस्तुओं को नया सांकेतिक रूप प्राप्त होता है व एक नयी कल्पनामृष्टि का जन्म लेकर मौलिक सर्जन को सहायक होती है। इसी के समरूप दर्शन की कलाकृतियों की निर्मित कभी मनोविकृतिजनित या भ्रमजनित अवस्था या बच्चे की अवस्थित मानसिक अवस्था में की गयी दिखायी देती है।

मनोवर्धक कला के विद्यमान प्रसार के प्रमुख कारण हैं मनोवर्धक औषधियों की सुलभता, हृष्यी जीवन के प्रति नवयुवकयुवतियों का बढ़ता आकर्षण, बढ़ती हुई अनुशासनहीनता, आत्मिक मूल्यों पर अथडा तथा सामूहिक मिश्र-माध्यम कार्यक्रमों के प्रति बढ़ती हुई अभिरुचि। मनोवर्धक कलाकारों ने घातुं'यो जैसी तथा बने, रेदों, बिग्रडंस्ली व मोरो जैसे पूर्वगामी कलाकारों से प्रेरणा ली यद्यपि धार्मिक जीवन व आत्मिक आनन्द पर अपार अथडा इन पूर्वगामी कलाकारों की प्रमुख कलात्मक प्रेरणा थी। चमकीले नेत्रदीपक रंगों का प्रयोग कर, प्रसर कृत्रिम प्रकाश का स्थानीकरण,

आलंकारिकता, विरोधी रंगों का प्रयोग, बक्राकार गतिपूर्ण रेखाएँ व अवकाश की सदेहपूर्ण ध्रामक स्थिति मनोवर्धक कला की विशेषताएँ हैं ।

मनोवर्धक चित्रकला से भी मनोवर्धक सामूहिक मिश्र-माध्यम कार्यक्रम अधिक लोकप्रिय हुए जिनमें रगबिरगी विद्युत-प्रकाश, प्रक्षेपक यन्त्र, संगीत वर्गरे भिन्न माध्यमों द्वारा निर्मित अलौकिक अद्भुत सृष्टि में प्रवेश पाकर दर्शक स्वयं मनोवर्धक कलासर्जन के आनन्द को अनुभव कर लेता है ।

उपरिनिर्दिष्ट समकालीन कलाप्रकारों के अतिरिक्त अक्षरवाद, वस्तुनिरपेक्ष अक्षरकला, वस्तुनिरपेक्ष चित्रलिपिकला, टाइपराइटर चित्रण⁷⁹ वगैरह कलाप्रकारों में केवल अक्षरों के प्रयोग से वस्तुनिरपेक्ष कलाकृतियों का निर्माण होने लगा जिनमें शाब्दिक अर्थ को कोई महत्त्व नहीं होता । वैसे रचना के अंग के रूप में अक्षरों का कलाकृति में समावेश ब्राक, पिकासो, शिवटेसं, क्ले वगैरह चित्रकार पहले ही कर चुके थे । अब कॉम्प्युटर कला में यन्त्र द्वारा कलाकृतियों का निर्माण शुरू करके कलाकारों ने मानव व यन्त्र के बीच अन्तर को ही समाप्त कर दिया ।

काम्प्युटर कला⁸⁰ —अब तक चित्रकार तूलिका, मापनी, ज्यामितीय उपकरण, पिचकारी जैसे साधनों की सहायता से रगाकन या आरेखण करते आये । अब गिल्पविज्ञानीय युग में काम्प्युटर से चित्रण करने के प्रयोग शुरू हुए व ऐसी कला 'काम्प्युटर कला' नाम से ज्ञात हुई । इस कला का स्वरूप अभी मर्यादित ही है व जो कृतियाँ बनायी गयी है वे सब आई० बी० एम० या काम्प्युटर से सुसज्जित अन्य बड़ी कम्पनियों की प्रयोगशालाओं के इंजीनियरों या इंजीनियरों व कलाकारों के सहयोग की उपलब्धि है । एक ही व्यक्ति से अभियान्त्रिकी व कला में निपुण होने की अपेक्षा नहीं की जा सकती । व्यक्तिगत स्तर पर इस तरह के प्रयोग करने में आर्थिक कठिनाई भी है ।

'काम्प्युटर कला' के पीछे प्रधान विचार यह है कि जो भी कार्य मानव-नियन्त्रित है वह काम्प्युटर से करवाया जा सकता है वशतें कि कार्य करवाने वाले व्यक्ति में नियन्त्रण-कौशल व कलासम्बन्धी पर्याप्त ज्ञान हो । अतः चित्रकला के अतिरिक्त मगीत, सिनेमा व काव्य की निर्मिति भी काम्प्युटर से की गयी है । जब वाद्य से—जो एक यन्त्र होता है—संगीत का निर्माण होता है तो काम्प्युटर से क्यों नहीं हो सकता ? इस विचार का आधार है भिन्न ललितकलाओं के मूल तत्त्वों की समानता । अब तक श्रेष्ठ व ख्यातनाम कलाकारों द्वारा काम्प्युटर से सर्जनकार्य नहीं किया जाना 'काम्प्युटर कला' की सम्भावनाओं के बारे में सदेह उत्पन्न होने का एक कारण है । काम्प्युटर कला की प्रदर्शनियों में से न्यूयार्क (1965), लंदन (1968) व हानोवर (1969) की प्रदर्शनियों का काफी प्रचार हुआ व उन पर चर्चाएँ हुईं । काम्प्युटर कला का अधिकतर कार्य नवलचौलवाद, रचनावाद, तैत्रीयकला, वस्त्रालकरण जैसी शाखाओं में हुआ है क्योंकि गणितीय सिद्धान्तों पर आधारित होने से

इनमें काम्प्यूटर का उपयोग सुलभता से व प्रभावी ढंग से किया जा सकता है। सायबर्नेटिक्स में हुए सशोधनों से वैज्ञानिकों को विश्वास हो रहा है कि कला का सर्जन ऐन्द्रिय व बौद्धिक क्रियाओं पर आधारित है; विभिन्न कलाओं के मूलतत्त्वों की समानता से इस बात की पुष्टि होती है। अतः वे वर्तमान शिल्पविज्ञानीय युग में काम्प्यूटर कला को सौन्दर्यात्मक अनुभूति प्राप्त करने के माध्यम के रूप में विकसित करने के लिये प्रयत्नशील है। ग्रेस हेर्टलाइन का मत है, "काम्प्यूटर की कलाक्षेत्रीय मर्यादाएँ हैं कलाकार की कल्पनाशक्ति व कलाकार द्वारा काम्प्यूटर का स्वीकार।" "शिल्पविज्ञान व कला, इन दोनों के आंतरिक नियमों को स्वाभाविक रूप से स्वीकारने पर कलाकार वधमुक्त होकर सफल सर्जनकार्य कर सकेगा"। काम्प्यूटर को वैज्ञानिक दृष्टिकोण से अचूक व द्रुतगामी उपकरण मानने के बजाय कलात्मक अनुभूति प्राप्त करने का एक नया क्षेत्र समझना चाहिये। अमेरिकन काम्प्यूटर कलाकार चार्ल्स सुरी कहते हैं, "मैं काम्प्यूटर के जरिये आकारों की एक नयी दुनिया का आविष्कार करता हूँ।"

अब काम्प्यूटर कला की सम्भावनाओं के बारे में सदेह होने के कुछ कारणों का विचार करेंगे। महान् कलाकार अब तक यही कह गये हैं कि वे जिस आंतरिक अनुभूति को कला के जरिये व्यक्त करना चाहते थे उसको व्यक्त करने में सफल नहीं हो पाये, यानी कलासर्जन की प्रक्रिया में अभिव्यक्ति से अनुभूति अधिक महत्वपूर्ण है अर्थात् कला उसे अनुभूति की प्राप्ति का एक माध्यम मात्र है। जब कलाकार किसी कला को माध्यम के रूप में चुनता है तो उनके साथ जुड़े हुए भौतिक साधनों का स्वीकार भी अपरिहार्य हो जाता है। किन्तु हर साधन का एक विशेष निजी अस्तित्व होता है जो साधक की साधना में बाधा डाले बिना नहीं रहता। यह एक अन्तर्द्वन्द्व है व इसीलिये भारतीय दर्शन में साधन की शुचिता व श्रुतता को प्राथमिक महत्त्व दिया गया। कुछ त्योहारों के दिनों पर अपने भोजारों की पूजा करने की जो प्राचीन प्रथा थी उसके पीछे यही भावना अन्तर्निहित थी। साधन का स्वरूप जितना जटिल होता है उतना ही उसका अस्तित्व प्रखर होता है व उस पर नियंत्रण रख कर अपनी सूक्ष्म सवेदनाओं को कलाकृति में रूपायित करने की प्रक्रिया कठिन होती है। मौखिक संगीत के द्वारा कलाकार के व्यक्तित्व का जसा घनिष्ठ परिचय होता है वैसा वाद्य-संगीत के द्वारा नहीं हो सकता। कलाकार की आंतरिक भावनाएँ सूक्ष्म सवेदनाओं के रूप में प्रकट होती हैं। कण्ठ द्वारा इन तरल सवेदनाओं को ध्वनिरूप में जितनी सफलता से प्रकट किया जा सकता है वैसे वाद्य के जरिये कैसे सम्भव है? हाथ से खींची हुई रेखाओं व आकृतियों के समान सवेदनशील रेखाएँ व आकृतियाँ ज्यामितीय उपकरणों से नहीं खींची जा सकती। इस दृष्टिकोण से, काम्प्यूटर जैसे जटिलतर यन्त्र की सहायता से मानवीय भावनाओं को सार्थ रूपायित करने में सफलता कैसे मिल सकती है, यह सन्देह स्वाभाविकतया मन में उठ उठा होता है।

खैर, उपर्युक्त विचार त्याग, सेवा, भूतदया, आत्मिक आनन्द आदि मानवतावादी व आध्यात्मिक मूल्यों का विश्वास करने वालों के है। इन विचारों से वर्तमान भौतिकवादी विचारधारा के व्यक्ति सहमत नहीं होंगे जो मानव के सब सुखों को इन्द्रियजनित मानते हैं। अतः यदि जड़वादी दृष्टिकोण से विचार किया जाये तो काम्प्यूटर से ऐसी अद्भुत कृतियों की निर्मिति की जा सकती है जिनमें दृश्य सौन्दर्य के अलावा कोई मानवतावादी विचार नहीं है। यत्रयुग के विकास के साथ-साथ यंत्र ने मानव-जीवन को प्रभावित करके मानव को आभा यन्त्र तो बना ही डाला है। अब ऐसी ही प्रगति होती रहेगी तो मानव का सम्पूर्ण भावनाविहीन यन्त्र बनना दूर नहीं है। इस विचार के पीछे, अर्थात् कोई भलाई-बुराई का दृष्टिकोण नहीं है—जिसका हम विश्वास करते हैं वही हमारे लिये सत्य होता है, शेष सब कुछ हमारे लिये असत्य ही रह जाता है। विश्व में पूर्ण निरपेक्ष तो कुछ भी नहीं है।



आधुनिक कला-1965 के पश्चात्

पिछले दो दशकों की पश्चात्य कला का परिशीलन करने पर स्पष्टतया दिखायी देता है कि कलाकारों में समाजोन्मुखता की प्रवृत्ति बढ़ रही है। इसको हम समाजवादी विचारधारा से नहीं मिला सकते किन्तु यह ऐसी प्रवृत्ति है जो कला का समग्र मानव-जीवन से संपर्क स्थापित करना चाहती है। 19वीं सदी के उत्तरार्ध में एव करीब 1960 तक आधुनिक कलाकार आत्मकेन्द्रित होकर रूपांकन की नयी पद्धतियों व निजी आंतरिक दुनिया की परिणामकारी चित्ररूप अभिव्यक्ति में व्यग्र था। इस उद्देश्य की पूर्ति में उसने भिन्न नयी दिशाओं में प्रयोग करना अनिवार्य देखा व इस काल की कला के विविध दर्शन के कलाप्रवाहों की प्रमुख समानता ही गयी-प्रयोगात्मकता। अतः इस काल की समग्र आधुनिक कला को संक्षेप में, उचित रूप से सजा दी गयी-‘प्रयोगवादी’। बीसवीं सदी के छठे दशक के बाद कलाकारों के चिंतन में परिवर्तन आने लगा। अब तक के आधुनिक कलाकारों ने विभिन्न दिशाओं में प्रयोग करके इतनी शैलियों को जन्म दिया था कि भाग्य प्रयोग करने की न कोई शक्यता थी न आवश्यकता। अनिवार्य रूप से एक ही कार्य शेष था-पूर्ववर्ती करीब दो अर्धसदियों की कलात्मक उपलब्धियों को प्रयुक्त करना। जिस तरह 1960 तक की कला को ‘प्रयोगवादी’ मानते हैं उसी तरह साठोत्तरी कला को ‘प्रयुक्तवादी’ कहना उचित होगा। कुछ समीक्षक साठोत्तरी कला को ‘उत्तर-आधुनिक कला’¹ कहते हैं; उसका प्रमुख कारण यही है कि अब नयी कला में न आधुनिक कला की प्रयोगात्मकता रूढ़िगोचर है न कोई नया रूप-रंग। वैसे ‘कला के लिये कला’ के कोई कितने भी नारे लगाये, कलानिर्मिति की परिस्थिति व उसके अस्तित्व के प्रयोजन का विचार करने पर यही निष्कर्ष निकलता है कि उसके पीछे कोई अज्ञात प्रेरणा कार्य करती है, जो चाहती है कि कलाकार को मिलनेवाले मर्जानानंद के प्रतिरिक्त निमित्त कृतियों को कोई सार्थकता हो। कलाकार यदि अपनी कलाकृति में सतुष्ट है तो वह उसे नष्ट नहीं कर देता या केवल स्वयं तक सीमित नहीं रखता बल्कि उसको तबतक चैन नहीं मिलता जबतक अन्य व्यक्ति भी उस कृति का रस-ग्रहण नहीं कर लेने या यदि उस कृति के पीछे कोई सप्रेषण का विचार हो तो उसको वे उचित रूप से ग्रहण नहीं करने। जब कलाकार की प्रतिभा का परिपोषण ही सामाजिक वातावरण के अंतर्गत होता है तो भला उसकी कलानिर्मिति सामाजिक जीवन से अप्रभावित या अमरुद्ध कैसे हो सकती है। प्राक्षर कलाकृति कही

न कही तो लगायी जाती ही है व इस विचार से भी उसका आसपास के वातावरण से तालमेल बिठाना आवश्यक है। अतः वस्तुनिरपेक्ष कला को भी प्रयोजनीयता से विमुक्त नहीं मान सकते। वास्तव में जैसे कि आँस्टिस्टाल ने लिखा है, "कला का व्यापक लक्ष्य है—मानव"।²

एग्वर्ट के मतानुसार फ्रेंच राजनीतिक क्रांति के पश्चात् आरंभ हुआ अप्रसर कला का आंदोलन—जो करीब द्वितीय विश्वयुद्ध तक चलता रहा—अब समाप्त हो चुका है। राजनीतिक क्रांति के साथ ही अभिजात-वर्ग का आश्रय समाप्त होने से साहित्यिक व कलाकार स्वयं को परित्यक्त महसूस कर रहे थे व यह कलाकारों को स्वतंत्र रूप से कला-सर्जन करने के लिये प्रेरित होने के पीछे एक महत्वपूर्ण कारण था। राजनीतिक क्रांति से उद्भूत नियंत्रण-दमन से मोहभंग हो कर कलाकार शीघ्र ही अन्तर्मुख होकर व्यक्तिगत दिशा में सर्जन करने लगते हैं व कलाक्षेत्रीय क्रांति शुरू हो जाती है। अब 1960 के करीब आधुनिक कला की सभी शैलियों को सामाजिक मान्यता व आश्रय मिलने से कलाकारों का सामाजिक मान्यता व आश्रय मिलने से कलाकारों का सामाजिक विमुख होकर कार्य करने का कारण ही नहीं रहा। कलाकारों के दृष्टिकोण में हुए उपर्युक्त परिवर्तन को ध्यान में रखने से साठोत्तरी कला का अध्ययन सरल होगा।

द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात्, योरोपीय शरणार्थी कलाकारों के आगमन से न्यूयार्क विश्व का सघ से प्रमुख कला केन्द्र बन गया व देशविदेशों के कलाकार, कलाप्रेमी व कलासंस्थाएं अमेरिकी कलाक्षेत्र में ही रहे परिवर्तनों की ओर विशेष ध्यान देने लगे। अतः वहाँ की कला का अध्ययन महत्वपूर्ण है।

कला को सामाजिक जीवन का अभिन्न अंग बनाने की दिशा में छुशा, ओल्डेनबुर्ग व काल्डेर की कला ने काफी मार्गदर्शन किया। 1963 में पेंसेडिने में हुई छुशा की अनुदर्शी प्रदर्शनी के समय छुशा स्वयं कलावीथिका में एक विवस्त्र स्त्री के साथ शतरज खेलते रहे जिसको देख कर कहा जाने लगा कि छुशा ने शतरज खेलते हुए कलानिर्मिति की, या उन्होंने सूचित किया कि कलाकारों को पृथक्तावाद को छोड़ कर समाज की गतिविधियों में भाग लेना चाहिये। यही सूचकता ओल्डेन बुर्ग के कथन में है, "मैं ऐसी कला को चाहता हूँ जो कड़ा करती है, कानों से लटकती है, होठों पर और आँखों में लगायी जाती है, ..."। छुशा के विचारों से हम दादावाद के अध्ययन के अन्तर्गत परिचित हो गये हैं। आलेक्सांडर काल्डेर मैकेनिकल इंजिनियर थे। 1923 से उन्होंने न्यूयार्क की मासिकपत्रिका के लिये चित्रण करना शुरू किया। पेरिस में उनकी लेजे, मोरो व मोन्ड्रियान से मुलाकात हुई जिनकी कला का काल्डेर की कला पर स्पष्ट प्रभाव है। 1926 में उन्होंने आदमियो व जानवरो के गतिमान खिलौने बना के नकली सर्कस तैयार की जिस वजह से पेरिस में वे 'सर्कस काल्डेर' नाम से मशहूर हुए। 1931 में रंगबिरंगी पतियों को जोड़ कर उन्होंने अपनी आरम्भिक 'चंचल-कृतियाँ'—यानी घूमते हुए

शिल्प-बनायी; पत्तियों के आकार मीरो के चित्रांतर्गत आकारों के सदृश है। इन कृतियों का छुआने 'चंचल-कृतिया'³ नाम से प्रथम उल्लेख किया। 1940 से काल्डेर ने 'अचल-कृतियों'⁴ की निर्मिति शुरू की जो 'चंचल-कृतियों' के समरूप किंतु स्थिर होती है। काल्डेर ने छोटे से लेकर विशाल तक आकारों की दोनों तरह की कृतियां बनायीं जो गृहों एव स्टेशन, बगीचा, सभागृह, भवन सग्रहालय, मनोरजन-गृह जैसे सार्वजनिक स्थानों को सुशोभित करती है।

समाजोन्मुख होते ही कला के रूप में परिवर्तन होने लगा। अब कलाकृतियों का केवल प्रदर्शन नहीं बल्कि समारोह जैसा आयोजन होने लगा जिसमें कभी दर्शक को भाग लेने को आमंत्रित किया जाता। जैसे कि हेंरोल्ड रोसेनबर्ग ने कहा है, "आज की कला में दर्शक, कला-संयोजन का अंग बन कर स्वयं एक कलाकृति ही जाता है"। कला का वस्तु के बजाय घटना के रूप में प्रकट होने का आरम्भ दादावादी व प्रतियथार्थवादी सम्मेलनों से हुआ। प्रयुक्त कला-विज्ञापन, औद्योगिक रचना, वस्तुरचना, अध्यापन के साधन, हास्यचित्र मालिका आदि-व ललितकला के बीच का अन्तर घट गया। वैसे प्रयुक्त कला का भी स्वतन्त्र महत्त्व है व उसको ललितकला से कनिष्ठ नहीं मानना चाहिये। जब छात्रों ने अपनी कृतियों में 'बनी बनायी' वस्तुओं का अन्तर्भाव शुरू किया तब कलाकारों की कृतियों व दस्तकारों की कृतियों में भेद दिखलाना कठिन हो गया। पाँच कलाकारों का दृष्टिकोण प्रयुक्त कलाकारों के समान सामाजिक था। नेत्रीय कलाकारों ने भी वस्तुनिरपेक्ष प्रभिव्यजनावादी कलाकारों की आत्यंतिक आत्मनिष्ठता के विपरीत वस्तुनिष्ठ प्रभाव पर ध्यान केन्द्रित कर के चित्रण किया। योसेफ आल्बेस ने इस सम्बन्ध में लिखा है, "भयग्रस्त चिन्ता मर गयी",⁵ इस प्रकार पाँच व पाँच (नेत्रीय), दोनों कला प्रकारों में परम्परागत वैयक्तिक महत्त्व की जगह सामाजिक महत्त्व पर बल दिया गया है।

अब कलाक्षेत्र में नये स्वरूप की सामाजिक महत्त्व की गतिविधियों ने प्रवेश किया, व मिश्र-माध्यम-कार्यक्रमों के आयोजन चौराहों, नदी-किनारों, बगीचों, पर्यटन स्थलों आदि सार्वजनिक स्थानों पर होने लगे; इन कार्यक्रमों में चित्रकला, मूर्तिकला, संगीत, नृत्य, अभिनय, नाटक, वीडियो वगैरह का आवश्यकतानुसार समावेश किया जाता। इन कार्यक्रमों के लिये 'वैकल्पिक स्थानों'⁶ की व्यवस्था प्रचलित हुई। कार्यक्रम विविध रूप के होने-नकली प्रीनिभोज, परीमृष्टि या मनोबधक प्रभाव का वातावरण, नकली अदालत, प्रतियथार्थ अद्भुत दृश्य, ऐतिहासिक या समकालीन घटना का प्रतीकारमक मंचन आदि। कभी पूर्णतया वस्तुनिरपेक्ष आकारों द्वारा बिन्दु सौंदर्यात्मक अनुभूति के वातावरण का निर्माण होता तो कभी मय-सभा सदृश प्रमत्तनक मृष्टि का। कार्यक्रमों का दृश्य प्रभाव सिनेमा के समान होता, किन्तु इनमें दर्शकों को सम्मिलित होने की अनुभूति मिलती व कुछ कार्यक्रमों में दर्शक स्वयं भाग ले सकते। मिश्र-माध्यम-कार्यक्रमों के आयोजन मर्यादित ही हैं।

सञ्चते ये व कलाकारों ने अपना अधिकतर ध्यान सार्वजनिक स्थानों पर स्थायी रूप से लगायी जानेवाली कृतियों या 'अधिष्ठापनों' पर दिया।

'अधिष्ठापन'⁷ की निमित्त में सब तरह की मानवनिर्मित या प्राकृतिक वस्तुओं व यंत्रों का प्रयोग होता जैसे कि मिट्टी, पत्थर, कपड़ा, प्लेक्सिग्लास आदि। कुछ अधिष्ठापन यंत्रों से गतिमान होते तो कुछ कृत्रिम प्रकाश योजना से दीप्तिमान। कुछ अधिष्ठापनों में 'नाटकीय भाषा'⁸ का प्रभाव होता है; इनको हम मूर्त प्रतीकात्मक भाषा कह सकते हैं। 'वातावरणीय-कला-प्रायोजना'⁹ द्वारा बल्गेरियन कलाकार क्रिस्टो विशेष प्रसिद्ध हुए। इनकी प्रायोजनाएँ प्रायः विशाल स्वरूप की होती हैं। 1971 में उन्होंने कालोरेडो घाटी को आरपार विशाल पर्व से आच्छादित किया। क्रिस्टो की न्यूयार्क के सेन्ट्रल पार्क में 27 मील लम्बे रास्ते पर नारंगी रंग के नायलोन के पर्दों के 11000 तोरणों की प्रायोजना एव मायामी के 15 मानव-निर्मित द्वीपों के चारों ओर 200 फीट चौड़े गुलाबी रंग के पोलिथोपिलीन के गरे धान-जिनसे वे द्वीप ऊँचाई से बहुत बड़े गुलाबी फूल जैसे दिखायी दें की प्रायोजना उल्लेखनीय है।

अधिष्ठापनों या वातावरणीय शिल्पों को उनकी विशेषताओं के अनुसार भिन्न नामों से पहचाना जाता है किन्तु मिथ-माध्यमों के प्रयोग के कारण एक ही कृति कई नामों से जानी जा सकती है। नाम की अपेक्षा कलाकृति के दृश्य एवं भावनात्मक या मनोवैज्ञानिक प्रभाव को ही महत्त्व दिया जाना चाहिये।

स्थल-विशिष्ट-शिल्प¹⁰—इसमें स्थल के वातावरण व कलाकृति के बीच के सवाद-सामंजस तथा विरोध-को महत्त्व दिया जाता है; वातावरण के साथ कलाकृति की एकरूपता व उसकी पृथक स्वतन्त्र पहचान, दोनों का होना जरूरी है। प्राचीन सांस्कृतिक इतिहास में स्थल-विशिष्ट-शिल्प के उदाहरण मिलते हैं। ग्रीस की पहाड़ियों व घाटियों में चमकीले रंग लगाये सफेद पत्थर जगह-जगह मिले हैं। भारत में भी पूजा या तांत्रिक विधियों के हेतु जंगलों व पहाड़ों में बन्य जातियों द्वारा सेंदूरी, काले या पीले रंग से अंकित पत्थर दिखायी देते हैं जो अनोखा मनो-वैज्ञानिक प्रभाव डालते हैं। अमेरिका के ओहायो राज्य में प्राप्त विशाल 'सर्प-टीला'¹¹ इसका अन्य उदाहरण है। यह मिट्टी का बना हुआ ब्रह्माकार विशाल सर्प कुछ निगलते हुए दिखाया है। शायद यह किसी धार्मिक या मन्त्रतंत्र के उद्देश्य से बनाया गया होगा। कंसे भी ही पहाड़ी जंगल के वातावरण के अतर्गत बनाये इस शिल्प का अद्भुत प्रभाव पड़ता है। माना जाता है कि यह 'सर्प-टीला' उस जाति ने बनाया होगा जो 'माउड-बिल्डर्स'¹² नाम से जानी जाती है व जो करीब ई स पूर्व 15000 वर्ष पहले एशिया से जमी हुई, वेरिंग खाड़ी को पार कर के अमेरिका आयी थी। इस जाति द्वारा बनायी अन्य मिट्टी की कृतियाँ भी जगह-जगह मिलती हैं यद्यपि बहुतसो प्राकृतिक प्रभाव से नष्ट हो गयी या निर्माण के हेतु उप-निवेशियों से नष्ट कर दी गयी। इंग्लैंड में प्राप्त नवपाषाणकालीन बिस्यात 'स्टोन-

हैं' ¹³ और एक उदाहरण है जिसमें मानव की आकाक्षा व प्राकृतिक सौंदर्य का समन्वित रूप देखने को मिलता है। इसमें कोई सदेह नहीं है कि आधुनिक कला ने आदिम कला से बहुत प्रेरणा पायी है व इसका तुलनात्मक विचार करते हुए तर्क-संगत है कि आदिम कला के समान आधुनिक कला को भी सामाजिक जीवन का अभिन्न अंग बनना चाहिये। प्रकृतिपूजन व प्रकृति पर अपनी छाप लगाने की मानव की सहज-प्रवृत्ति है, व इसका स्वरूप व मर्यादा, समय व सम्भवा से निर्धारित किये जाते हैं। अब आधुनिक कलाकार भी महसूस करने लगे हैं कि खुले एवं प्राकृतिक वातावरण की बनी बनायी पार्श्वभूमि पर सर्जन की अपरिमित सम्भावनाएँ हैं। शहरों के अलावा जंगल, तालाबों, पहाड़ों, नदियों आदि के प्राकृतिक सौंदर्य को आभूषित करने के विचार से प्रायोजनाएँ बनायी जाने लगीं। अस्पतालों के बगीचों व प्राणियों में शिल्पकृतियाँ लगाने का उद्देश्य मनश्चिकित्सा भी होता है। इस प्रकार नये दृष्टिकोण ने समूचे परिवार को कलानिमित्त के लिये अनुरूप पार्श्वभूमि का रूप निर्धारित किया व कलाकारों का लक्ष्य हो गया कि वे उसके लिये ऐसी शिल्पकृतियाँ बनायें जो परिदृश्य से एकात्म हो कर दैनंदिन जीवन में पृथक् अनुभूति को प्रदान कर सकें।

शिल्पकृतियों या भाँकियों में कभी किसी विशिष्ट घटना—जैसे कि विएतनाम या इस्त्रायल युद्ध—का सूचक रूपांकन होता व ऐसी कृतियों को 'प्रतीकात्मक या सांकेतिक शिल्प' ¹⁴ कहा गया। प्राचीन स्मारकों के समान ये स्मरण दिलाने का कार्य करती हैं। जिनने प्रकाश के प्रभाव का विशेष महत्वपूर्ण कार्य होता ऐसी कृतियाँ 'प्रकाश-शिल्प' ¹⁵ नाम से ज्ञात हुईं। यंत्र-सदृश कृतियों को 'कला-यंत्र' ¹⁶ नाम दिया गया; यर्थात् 'कला-यंत्र' का दृश्य अनुभूति क प्रतिरिक्त कोई व्यावहारिक उपयोग तो नहीं हो सकता। वैसे यंत्र-सदृश कलाकृतियाँ बनाने का आरम्भ आदादा-बादा से ही हुआ था जब चूषा ने 'चॉकोलेट की चक्की' ¹⁷ चित्र बनाया एव बुगास्त ने 'मोटर' व मोहोली-नागी ने 'प्रकाशावकाश-निर्गमक' ¹⁸ शिल्पकृतियाँ बनायीं। अभिनय-प्रधान कार्यक्रम को 'अभिनय-कला' ¹⁹ कहने लगे। 'अभिनय-कला' में रोसेनबर्ग ने नृत्य-नाटकों को लेकर महत्वपूर्ण आरम्भिक कार्य किया।

बाह्य-लेखा-चित्रकला ²⁰—भित्तिचित्रण व पट-चित्रण में जो अंतर है वसा ही बाह्य-लेखा-चित्रकला व लेखा-चित्रकला में है। बाह्य-लेखा-चित्रकार में पर्यावरण को चित्रों से सुशोभित करने के बजाय पर्यावरण के भिन्न अंगों व उसमें स्थित वस्तुओं को चित्रित किया जाता है। इसका मूल उद्देश्य होता है घासों को प्रसन्नता देना या भ्रम पैदा करना, एवं मन को मुग्ध या घ्रानदित करना। इसमें चित्र को चौखटे में बंद करने का प्रश्न ही नहीं उठता। जमीन से लेकर छत तक फैल कर बाह्य-लेखा-चित्र समूचे वातावरण का रूप बदल देते हैं व निवासियों को लगता है कि ये चित्र वातावरण से अभिन्न हैं। ये विविध प्रकार के मनोवैज्ञानिक प्रभाव डालते हैं जिनका अग्रदक्ष रूप से निवासियों के कार्यक्षेत्रों पर अंतर

पड़ता है। इनसे सभागृहों, कार्यालयों, औद्योगिक प्रतिष्ठानों एवं सम्पन्न लोगों के गृहों के वातावरण को रंगीन व उत्साहवर्धक बनाया जाता है।

उपर्युक्त कलाकृतियों या कार्यक्रमों में से अधिकांश की कलात्मक श्रेष्ठता सदेहपूर्ण ही होती है। त्रिकसित पाश्चात्य देशों में, एक तरफ शिल्पवैज्ञानिक प्रगति से वर्धमान भौतिक संपन्नता व दूसरी तरफ सामाजिक अस्थिरता, विनाश का भय, अविश्वास व आत्मिक शांति का अभाव ऐसे परस्पर विरोधी तत्त्वों के टकराव में जन्मी नयी कला-प्रवृत्तियों का महत्त्व केवल अस्तित्ववादी विचारधारा के मानव को क्षणिक अनुभूति में बद्ध करने तक ही सीमित है। वस्तुनिरपेक्ष कलाकृति का प्रभाव तो स्वभावतः ही अस्थायी होता है; किन्तु समसामयिक आधुनिक कला में ऐसी अभिव्यक्तिशील कृतियाँ भी कम होती हैं जिनका दशक के लिये कोई स्थायी महत्त्व हो। इसके मूल में है वर्तमान संदेहग्रस्त मानसिक अवस्था।

जिस तरह विशुद्ध गणित व विज्ञान के संशोधनों का अभियांत्रिकी व शिल्प-विज्ञान को लाभ होकर समाज का भौतिक विकास हुआ उसी तरह आधुनिक कला की रूपांकन-पद्धतियों व अभिव्यक्ति के तरीकों में सबसे अधिक लाभ हुआ वास्तु-कला, नृत्य, नाटक व प्रयुक्त कला की विभिन्न शाखाओं को, व समाज का दृश्य व सांस्कृतिक रूप काफी बदल गया। दस्तकारी को भी नया रूप प्राप्त हो कर उसका विकास हुआ। सुलभ पुनरुत्पादन व सस्तापन की वजह से उत्कीर्णन, निक्षारण, प्रथममुद्रण, सीरी-प्रांफो, सिल्क-स्क्रीन-मुद्रण, पोस्टर्स आदि लेखा-चित्रकला की प्रकृत पद्धतियों द्वारा कलानिर्मिति काफी प्रचलित हुई। अभियांत्रिकी, इलेक्ट्रॉनिक्स व कलाक्षेत्र में सहयोग बढ़ कर कलानिर्मिति में वैज्ञानिक तरीकों व यंत्रों से सहायता ली जाने लगी। यंत्रों के निर्माण में भी सौंदर्य की दृष्टि से आधुनिक आकारों का प्रयोग होने लगा।

कला व यन्त्र:—

वर्तमान मानव-जीवन व कला दोनों प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से शिल्पविज्ञान से प्रभावित हो गये हैं। शिल्पविज्ञान के जरिये वैज्ञानिक सिद्धांतों का दैनिक व्यवहारों के लिये उपयोग किया जाता है। मार्शल मैक्लुहान के अनुसार शिल्पविज्ञान जो मानव के मस्तिष्क व हाथों की क्षमता बढ़ाता है एक तरह से उसके तन्त्रिका-तन्त्र का विस्तारण ही है। विगत काल में भी कलाकारों ने नवीन आविष्कारों व उपकरणों का उपयोग किया है। लिथोनाटों ने शरीर-वैज्ञानिक मार्कान्तोनिग्रो देत्ला तोरे के साथ अध्ययन कर के मानवकृति-चित्रण किया। पुनरुत्थान काल में कलाकार वैज्ञानिक संशोधनों से विशेष रूप से लाभ उठाने लगे।

रसायन-विज्ञान से कलाकार को कई चमकीले संश्लेषित रंग उपलब्ध हुए हैं। द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद विकसित जल्द सूखनेवाले एक्रिलिक रंगों के कारण कलाकार धब्दा-पद्धति से चित्रण कर सकते हैं जो तैल-रंगों से सम्भव नहीं था। प्रचलित रंगों में एक्रिलिक रंग सब से टिकाऊ है। पाँप, भाँप, रंगक्षेत्रीय चित्रण

जैसी शक्तियों का विकास आधुनिक वैज्ञानिक तरीकों के बिना असंभव था। प्रयुक्त कला का विकास भी यांत्रिक उपकरणों के बिना असंभव था क्योंकि उसमें केवल तूलिका जैसे सीमित साधन में कार्य नहीं हो सकता। स्टाइरैफोम, प्लेक्सिग्लास, फाइबर ग्लास जैसी लचीली सस्ती सश्लेषित सामग्री ने शिल्पकला को नया रूप प्रदान किया। अब शिल्पकार सीधे उपलब्ध सामग्री से रचनाकार्य या शिल्प पूर्ण कर सकता है। चंचलकृतियों का मुख्य आधार शिल्प-विज्ञान ही है। लैरी रिवर्स कहते हैं, "माइकेल एंजेलो ने मार्बल को पसंद किया व उसकी मूर्तिया बनायीं। मैं बिजली का उपयोग करता हूँ। इनमें क्या अंतर है?" जर्मन कलाकार निकोलास-शोफेर कहते हैं, "मैं यंत्र को मानवता प्रदान करता हूँ"। उनके विचार से शिल्प-विज्ञान मानव-मुक्ति के लिये सहायक हो सकता है।

वर्तमान प्रगतिशील संगीत शिल्प-विज्ञान पर निर्भर है। कई वर्षों से जॉन केज रेडियो, दोलित्र, फीता आदि इलेक्ट्रॉनिक साधनों का उपयोग कर के संगीत-कार्यक्रमों का आयोजन कर रहे हैं। संगीतकार मिल्टन बॉबिट के मतानुसार आधुनिक फीते (टेप) के बिना इलेक्ट्रॉनिक संगीत संभव नहीं है। नृत्य के कार्यक्रमों में आल्विन निकोलाइस ने प्रकाश के चंचल प्रभाव का स्वतंत्र एवं पूरक तत्व के रूप में प्रयोग किया। परंपरावादियों का मानना है कि वस्तुनिरपेक्ष कला वास्तवता से पलायन है; किन्तु यदि हम विज्ञान से आविष्कृत सृष्टि-रचना या फोटोमाइक्रोस्कोप से दृश्य पदार्थ-रचना का विचार करेंगे तो स्पष्ट होगा कि आधुनिक मानव के लिये वास्तवता का दृश्य रूप ही प्राचीन कल्पना से भिन्न हो गया है। मतः इन वैज्ञानिक आविष्कारों का कलातर्गत रूपों पर असर होना स्वाभाविक है।

सक्षेप में, शिल्पविज्ञान के कारण कलाकारों को नयी सामग्री उपलब्ध हुई है; नये उपकरणों व भ्रमकनपद्धतियों से वे कलानिर्मिति कर सकते हैं; पदार्थ-रचना संबंधी एक भ्रम्य वैज्ञानिक जानकारी से प्राप्त नयी प्रतिमाओं को वे काम में ला सकते हैं; व इस प्रकार कलाक्षेत्र में कलाकार व यंत्र का सहयोग बढ़ा है।

कला में यंत्र के प्रयोग के विरोधियों के विचार से शिल्पविज्ञान एक बाह्य व अमानुषिक शक्ति है और उस पर कलाकार उचित रूप से नियंत्रण नहीं कर पायेगा। किन्तु डेविस के विचार से शिल्पविज्ञान को मानवीय या अमानवीय रूप देना मानव पर निर्भर है; हमको देखना होगा कि कोई भी सामग्री या यंत्र यदि मानव की कल्पनाशक्ति के अनुसार कार्य करने के लिये अनुकूल है तो उसको रथाज्य नहीं मानना चाहिये। सुइस मस्फोर्ट ने शिल्पविज्ञान की तुलना बन्दीगृह की दीवारों से की है जो मानव ने स्वयं बनायी हैं और उनमें बीच वह स्वयं भाजीवन कारावास भुगत रहा है।

यंत्र की नियंत्रणीयता के बारे में
मानव, स्वभाव से ही, उत्कृष्ट रूप में
प्राणी है व उसकी तुलना (बुद्धिहीन व
दृष्ट। लक्ष्य के अनुसार
गोल / इष्टानुवर्ती
सक संकट मग्गटर फुलर

का कहना है कि सीमित इन्द्रियज्ञान पर निर्भर मानव—जिसको वे एक जटिल यंत्र मानते हैं—से यंत्र अधिक विश्वसनीयता से व अधिक कार्य करता है। दादावाद के संयोग के सिद्धांत या 'आकस्मिक लब्ध-वस्तु' के प्रयोग से कलाकृति बनाने वाले रोश्नेनबर्ग एवं 'आकस्मिक लब्ध-ध्वनि' की सहायता से संगीत निर्माण करनेवाले जॉन केज के लिये यंत्र बहुत ही उपयुक्त साधन सिद्ध हुआ क्योंकि उनके विचार से स्वल्प चालना देने पर यंत्र से अपने आप निर्मित आकारो या ध्वनियो से बननेवाली कलाकृति मानव के अहम् से अस्पष्टित व निसर्ग-नियमो के अनुसार स्वाभाविक होती है। अतः ये कलाकार यंत्र को इसीलिये पसंद करते हैं कि वह विशेष नियंत्रण के बिना कार्य करता है व उसको आप जितनी अधिक छूट देते हैं उतना ही वह अपने आप, अनपेक्षित आकारो को बना देता है। अर्थात् ये विचार मानवीय भावनाओं पर आधारित परंपरागत मौर्यशास्त्र पर कुठाराघात ही है। बिली क्लूवर ने 3000 वर्ष पूर्व की चीनी आतिपवाजी को शिल्पविज्ञान की सहायता से निर्मित कलाकृति का प्राचीन उदाहरण माना है जिसने काव्य, रहस्य व मनोरंजन प्रस्तुत कर लोगों को प्रसन्न किया। किन्तु कुछ कलाकार इसी वजह से यंत्र की ओर आकर्षित हुए हैं कि उससे नियंत्रणपूर्वक अधिक कार्य कराया जा सकता है। संगीतकार बेंविट कहते हैं कि "यंत्र से आप चाहते हैं वैसा कार्य कराया जा सकता है व उसमें इतना संयोग को स्थान नहीं है; वह नियम-बद्ध रह कर कार्य करता है।" कैसे भी हो यंत्र में 'हस्तकला को स्थान कम है व श्रैडन की भावना ज्यादा है'²¹ डेविस कहते हैं, "जब मानवतावादी विचार के लोग सोचते हैं कि कलाकार को केवल श्रैडन की भावना के ऊपर उठना चाहिये तो कहना पड़ेगा कि वे वर्तमान दर्शन, मनोविज्ञान व समाज-विज्ञान को नहीं समझ रहे हैं"²²। वार्षनिक विट्गेन्स्टाइन कहते हैं, "भाषा एक खेल है"²³ सार्त्र का भी मानना है कि, "मनुष्य उतना स्वाधीन कभी नहीं होता जितना कि खेलते वक्त"²³ उपयुक्त तथ्यों के बावजूद हम यह भी नहीं भूल सकते कि मानवजीवन में खेलभावना के अतिरिक्त भय, आश्चर्य, अविश्वास आदि विविध भावनाओं का अतट्ट घटल रूप से चलता रहता है और उसमें खेलभावना को किस सीमा तक स्थान हो इसका भी विचार करना पड़ता है।

कला कार्यक्रमो व प्रतिष्ठापनो के अतिरिक्त साठोत्तरी कला में पट या कागज जैसी सतहो पर तिपायी-चित्रण वर्धमान गति से होता गया किन्तु, विकास या नवीनता के विचार से ऐत्रितिक जैसे नवसंशोधित रंगो, यांत्रिक उपकरणो व वैज्ञानिक पद्धतियों के प्रयोग के अलावा उसमें पूर्ववर्ती कला से रूप या अभिव्यक्ति सम्बन्धी भिन्नता नहीं दिखायी देती। वस्तुनिरपेक्ष चित्रों के साथ प्रतिव्ययवादी, नवप्रभिव्यजावादी, नवव्ययवादी, महत्ववादी व सहजसिद्धकला के सदा नवप्रदिग्धवादी दर्शन के चित्रो की अपरिमित निर्मित होने लगी। ऐसे

नवप्रभिव्यजनावाद व मह्यधार्थवाद²⁴ केवल नये नाम हैं, उनमें पूर्ववर्ती अभिव्यजनावाद व नवयधार्थवाद के समकालीन व्यक्तिगत रूप को ही हम देखते हैं।

आधुनिक चित्रकला का इतिहास होने के कारण इस पुस्तक में यथार्थवादी कला के प्रसार के बारे में कुछ नहीं लिखा गया, किन्तु पाठकों की गलत धारणाओं को दूर करने के उद्देश्य से इस सम्बन्ध में स्थिति को स्पष्ट करना उचित होगा। पश्चात् देशों में नैसर्गिकतावादी व यथार्थवादी कला का प्रसार उतना ही है जितना कि आधुनिक कला का व वह काफी लोकप्रिय है। प्रचार नहीं होने के कारण उस पर साहित्य कम पढ़ने को मिलता है। उसको प्रचार की आवश्यकता भी नहीं होती क्योंकि वह आसानी से समझ में आती है। यथार्थवादी कला की निर्मिति शुरू से ही पर्याप्त मात्रा में होती आयी है। अमेरिकन चित्रकार एंड्रयू वाइथ, साजंण्ट, एडवर्ड हाप्पर, फ्रेडरफोल्ड पोर्टर एवं इंग्लिश चित्रकार म्युनिंग्स, विल्यम मोरेन, भागस्टस जॉन, रसेल पिलन्ट आदि की कला की लोकप्रियता से बीसवीं सदी की यथार्थवादी चित्रकला के प्रसार की कल्पना की जा सकती है।

प्रत्ययवाद²⁵—एक दर्शन

प्रत्ययवाद कोई कला के रूप या अभिव्यक्ति सम्बन्धी नया दृष्टिकोण लेकर किया आन्दोलन नहीं है बल्कि उसमें सृजना के आन्तरिक स्वरूप का विचार है। कलाकृति के स्वतन्त्र अस्तित्व या प्रयोजन के प्रति अविश्वस्त होने के कारण प्रत्ययवाद को कलात्मक की अपेक्षा समाजवाद या दर्शन की दृष्टि से अधिक महत्त्व है। एक तरह से यह कलाविरोधी दर्शन है व 'प्रत्ययवादी कला' का प्रचलित शब्दप्रयोग अन्तर्विरोधपूर्ण है। प्रत्ययवादी शिल्पकार डेनिस प्रॉप्पेनहाइम का कहना है कि उनकी कृतियों को दृश्यप्रपंचीय महत्त्व नहीं है व कलाकार की सृजनात्मक अनुभूति व दर्शक की ग्रहणात्मक प्रक्रिया—जो भिन्न अस्थायी व परिवर्तनशील हो सकती है—को ही महत्त्व है। कलाकृति कोई सुन्दर रचना या प्रभावी अभिव्यक्ति न होकर कलाकार या दर्शक की मनोदशा का रूपक मात्र है। यथात् वह किस विचार प्रक्रिया में जन्म लेती है व किस विचार प्रक्रिया को जन्म देती है इनको महत्त्व है।

प्रत्ययवाद के विकास को छात्रों से काफी प्रेरणा मिली जो कला के पृथक् अस्तित्व को अनावश्यक मानते थे व इस निष्कर्ष पर पहुँचे थे कि सभस्त जीवन कलात्मकता से परिपूर्ण है। रिचर्ड सान्य के विचार से कलाकार का उद्देश्य व दर्शक के ग्रहण के मध्य में कला अवस्थित है।

प्रत्ययवाद से कलाकृति को सबसे बड़ा सतरा यह है कि उससे सभीशकों को मनचाहे धर्म निकालने की स्वतन्त्रता मिलती है जबकि परम्परागत सौन्दर्य-दर्शन के अनुसार होना यह चाहिये कि कलाकृति निजी रूपाभिव्यक्ति के प्रभाव से दर्शकों को मुनिविरक्त अनुभूति प्रदान करे।

कलाकृति के सम्बन्ध में प्रत्ययवाद का मुख्य सिद्धान्त है कि 'कलाकृति मूल रूप से एक प्रत्यय या कल्पना मात्र है जो प्रत्यक्ष रूप में प्रकट हो या नहीं भी हो सकती है'। पोल कने का भी विचार था कि 'कलाकृति सबसे अधिक एक सर्जन-प्रक्रिया है; उसको केवल रचना की दृष्टि से कभी अनुभव नहीं करते'²⁶। संगीतकार जॉन केज के 'लब्ध-ध्वनि' संगीत के प्रयोग में प्रत्ययवाद का पूर्वाभास मिलता है। उन्होंने 1954 में "4-33" शीर्षक की संगीत-रचना प्रस्तुत की जिसमें 4 मिनट व 33 संकण्ड की शांति में जो भी ध्वनि अपनेआप सुनने को मिले उनको संगीत के नाम से घोषित किया।

प्रत्ययवाद का प्रभाव उस समय बढ़ा जब 1960 के बाद कुछ कलाकारों को कलाक्षेत्र के व्यापारिक स्वरूप से घृणा होने लगी और वे सोचने लगे कि मग्नहालयों व कलावीथिकाओं का महत्त्व बढ़ा कर व कलाकृतियों को अन्य वस्तुओं से भिन्न व श्रेष्ठ घटाकर कलाक्षेत्र को बाजार सा बना दिया है व यहाँ सब अनुचिन्म लुट मच रही है। उनको प्रत्ययवाद में इस वीभत्स वाणिज्य-प्रणाली से मुक्त होने का मार्ग दिखायी दे रहा था। प्राचीन काल में इस तरह से कला का स्वतन्त्र रूप से विचार कलाकारों ने कभी नहीं किया न ऐसे विचार की उन्होंने आवश्यकता महसूस की। कला मुख्यतया धर्म से प्रेरित थी व कलाकार को मर्जनात्मक आनन्द के प्रतिरिक्त धार्मिक श्रद्धा से संतोष मिलता था व कला बाह्य प्रलोभन से उसकी चित्तवृत्ति कभी विचलित नहीं हुई। अब धर्म का विश्वास नष्ट होने से कलाकार अपने व अपनी कला के ध्येय, व सर्जना के स्वरूप के बारे में सोचने लगा एव कलासर्जन के आनन्द में एकरूप होने के बजाय व्यर्थ वे दार्शनिक व वैचारिक प्रपंच में पड़ गया। इस तरह की सदेहग्रस्त मानसिक अवस्था में प्रत्ययवाद के कलाविरोधी दर्शन का प्रभाव बढ़ता गया। जॉन केज के समान जर्मन शिल्पकार जोसेफ बाँयस ने कुछ साकेतिक प्रयोग किये। 1965 में अपने 'मृत खरगोश को चित्रों का रसग्रहण कैसे कराया जाये'²⁷ शीर्षक के कार्यक्रम में वे तीन घंटों तक मृत खरगोश के सामने बुदबुदाते रहे। वे कहते हैं कि "मेरी कृतियों को शिल्प या कला सम्बन्धी धारणा को परिवर्तित करने के लिये प्रेरक के रूप में देखना चाहिये। उनसे विचार जागृत होना चाहिये कि शिल्प वास्तव में क्या हो सकता है व शिल्पनिमित्त की प्रक्रिया को उस अदृश्य सामग्री—जिसका हर कोई इस ससार में प्रयोग करता है—के साथ किस तरह लागू किया जा सकता है।" उनका ध्येय है ऐसी कृतियों—जिनको वे 'सामाजिक शिल्प'²⁸ कहते हैं—का उस तरह निर्माण करना जिस तरह हम दैनंदिन जीवन में इस दुनियाँ को रूप देते हैं। "अब हम महान् कलाकारों को प्रशिक्षित करने के विचार से आरम्भ नहीं कर सकते। -- "हम कला व कलाद्वारा प्राप्त अनुभूति के तत्त्व को फिर से जीवन में एकरूप करने को आरम्भ कर सकते हैं"। 1982 की कासेल

की 'डोकुमेटा' प्रदर्शनी में बायस ने 7000 बाज वृक्षों के रोपण-कार्य को 'तथा-कथित वातावरण में आकाशीय कृतियाँ'²⁹ नाम से आरम्भ किया।

उपयुक्त विचारों व कृतियों से स्पष्ट है कि प्रत्ययवादी कलाकार कला के जीवन से पृथक् रूप के प्रति कितने प्रविश्वस्त है। प्रत्ययवाद से प्रसह्यमत विद्वानों का मत है कि सर्जना का स्वरूप बहुत जटिल है व उसमें पूर्वनियोजन, उद्भवन, अन्तर्दृष्टि, प्रत्यक्षीकरण, रचना, मूल्यांकन इन विभिन्न तत्वों का उलझा हुआ अन्योन्य-सम्बन्ध है; अतः उसकी सरल परिभाषा असंभव है।

प्रत्ययवादी दर्शन की कलाक्षेत्रीय या सामाजिक उपयुक्तता की सीमा का भी विचार करना होगा। प्रश्न उठता है कि क्या हम समाज के सभी व्यक्तियों को क्षमता व निष्ठा की दृष्टि से एक ही श्रेणी में बांध सकते हैं? इसका उत्तर नकारात्मक ही मिलता है। प्रत्येक व्यक्ति अपना हर कार्य इनने प्रेम व समर्पण से करे कि उससे उसको सर्जनात्मक आनन्द प्राप्त हो यह संभव नहीं है। व्यक्ति-व्यक्ति में नैसर्गिक गुणदोषजन्य भिन्नताएँ होती हैं व हर कोई साधु-सती या महान् कलाकारों की अनुभूति को प्राप्त नहीं कर सकता। समाजव्यवस्था में क्षमता व श्रेष्ठता के आधार पर व्यक्ति व उसके कार्य का मूल्यांकन व वर्गीकरण अपरिहार्य है जिसका मतलब यह तो नहीं होता कि व्यक्तियों की आवश्यकताओं की पूर्ति में असमानता हो। इसके अलावा मानवजाति की नैसर्गिक विकारबधता को हम कैसे भूल सकते हैं? अब तक महापुरुषों ने कितने ही आदर्श मानवजाति के सामने रखे पर क्या उससे मानव के व्यवहारों में अन्तर आया? यह तो महापुरुषों का करुणाभाव—या चाहे तो उसे अहंकार कहिये—था जिसने उनको मानवजाति के कल्याण के लिये प्रेरित किया पर मानवजाति उनसे मर्चा लाभ नहीं उठा पायी। संक्षेप में हर क्षेत्र में असाधारण पुरुष होते रहेंगे व उनके कार्य की सामान्य व्यक्ति के कार्य से पृथक् पहचान होगी।

प्रत्ययवाद के विरुद्ध इस कारण से भी आपत्ति उठायी जा सकती है कि अमविभाजन पर आधारित समाज-व्यवस्था में कल्पना के प्रत्यक्षीकरण या उद्देश्य-पूर्ण रचना के अभाव में सामाजिक कार्य में योगदान कैसे संभव है? यह तो एक आत्मसंतुष्टि का मार्ग है।

प्रत्ययवाद से अंशतः मिलते-जुलते विचार लेबेनन के महाकवि एलीन जिब्रान व डॉ. आनन्द कुमार स्वामी ने व्यक्त किये हैं। जिब्रान का कथन है कि, "आप समझते हैं कि चित्रकार जो इंद्रधनुष के समान रंगों से व्यक्तिचित्र बनाता है, चपल बनानेवाले मोची से श्रेष्ठ है। किन्तु मैं कहता हूँ कि वायु बिजाल बाज वृक्षों से जितनी मधुरता से बात करती है उतनी ही मधुरता से पास की छोटी पत्तियों से करती है (यानि दोनों आत्मिक सुख के समान अधिकारी हैं)।" कुमार स्वामी ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि कलाकार को असाधारण व्यक्ति नहीं मानना

चाहिये। इस विचार का सच्चा आशय क्या है यह देखकर उसको स्वीकारना होगा। एक आशय—जो सामाजिक महत्त्व रखता है—यह है कि हर व्यक्ति अपनी क्षमता के अनुसार सामाजिक कार्य में योगदान करता है व उसके बिना कोई भी सामाजिक कार्य सफल नहीं हो सकता; अतः समाज की सुदृढ़ता हर व्यक्ति का समत्वभाव से समान अवसर देने पर निर्भर है। दूसरा आशय—जो व्यक्तिगत महत्त्व रखता है—यह है कि हर क्षेत्र में कला के समान श्रेष्ठ सजंजात्मक अनुभूति को प्राप्त करने की संभावना है; अतः किसी भी व्यवसाय को श्रेष्ठ या कनिष्ठ नहीं समझना चाहिये। इसीलिये तो कहा गया है कि जीवन, जो सभी क्षेत्रों को घेर लेता है, सबसे महान् कला है।

□□□

भारत व आधुनिक कला

अजंता, जैन व राजपूत शैलियों में शक्तिगोचर भारतीय चित्रकला के मौलिक रूप में मुगलकाल से विदेशी तत्वों का प्रवेश आरम्भ हुआ और कुछ समय तक मुगल शैली के अन्तर्गत पश्चिम व राजपूत शैलियों के समन्वित रूप में विकसित होने के बाद उसके पतन के चिह्न स्पष्ट रूप से दिखायी देने लगे। जहांगीर के शासनकाल में मुगलकला का काफी प्रसार हुआ किन्तु उसके राजपूत शैली से प्राप्त भारतीय रूप—यानी गतिपूर्ण लयबद्ध रेखा, रुढ़िबद्ध आकारों का आलंकारिक सौन्दर्य, चमकीली रंगसंगति आदि सौन्दर्यतत्वों का दर्शन—एव पश्चिम शैली से प्राप्त आलंकारिक व कल्पनासौन्दर्य के गुणों का हास हो रहा था। इसके प्रमुख कारण ये राजा व दरबारी लोगों की व्यक्तिचित्रण के प्रति बढ़ती हुई आभूषण व दरबार में योरोपीय व्यापारियों, यात्रियों व बकीलों का आगमन। योरोपीय लोग मुगल बादशाहों की कलाभूषण को देखकर उनको अपने देश की कलाकृतियाँ भेंट करते। जहांगीर विदेशी बकीलों, धर्मप्रचारकों, व्यापारियों व यात्रियों से विदेशी कलाकृतियाँ प्राप्त करके उनके साथ कलासम्बन्धी चर्चा भी करते एव अपने दरबारी कलाकारों से विदेशी कृतियों की प्रतिकृतियाँ बनवाते। परिणामस्वरूप योरोपीय कला के नैसर्गिकतावादी रूप का भारतीय कला पर प्रभाव पड़ा व उसका मूल सौन्दर्य नष्ट होकर भ्रष्ट रूप प्राप्त हुआ। औरंगजेब के शासनकाल में भ्रष्टता के प्रतिरिक्त कला के स्तर में भी गिरावट आ गयी जिसका कारण ये शासकीय विरोध व उपेक्षा। राजाशय के अभाव से कलाकार भिन्न स्थानों पर जा बसे व किसी तरह अपना उदरनिर्वाह करने लगे। एक दूसरे से विशेष सम्पर्क न रहने से भिन्न स्थानों के कलाकारों की शैलियों में स्पष्ट रूप से अन्तर पड़ा व स्थान के अनुसार उन शैलियों को दिल्ली कलम, लखनौ कलम, पटना कलम, दक्षिणी कलम वगैरह नाम प्राप्त हुए। ये शैलियाँ विकसित भ्रष्ट रूप में उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य तक कार्य करती रही। इन भ्रष्ट शैलियों में मुगल शैली के जो कुछ सौन्दर्यतत्व शेष थे उनका भी बाद में कलाकारों के अंधाधुनक मात्र परिवारों में चलती हुई कला-परम्परा को छोड़ कहीं नाम नहीं रहा और ब्रिटिश शासनकाल में भारतीय कला मृतप्राय हुई।

18वीं शताब्दी के मध्य के करीब भारत में आये हुए विदेशी लोग—ब्रिजिनं अधिकतर ईस्ट इण्डिया कम्पनी के अधिकारी, कर्मचारी व व्यापारी हुआ करते—

कुशल भारतीय चित्रकारों से पाश्चात्य नैसर्गिकतावादी शैली के व्यक्तिचित्र, निजी परिवार के सामूहिक व्यक्तिचित्र व स्थानीय दृश्यचित्र बनवाने लगे जिससे भारतीय कलाकारों को कुछ आश्रय मिला एव उसके साथ ही उनकी कला पर 18वीं शताब्दी की इंग्लिश कलाविद्यालयीन शैली के नैसर्गिकतावादी तत्वों का प्रभुत्व बढ़ता गया।

1834 में मेकाले ने भारतीय लोगों को आंग्ल शिक्षा प्रणाली के अनुसार प्रशिक्षित करने के उद्देश्य से अपने शिक्षासम्बन्धी विचारों को घोषित किया जिसका भारतीय शिक्षा व सामाजिक विचारधारा पर काफी प्रभाव पड़ा और भारतीय लोग, कला, संस्कृति तथा सामाजिक व वैयक्तिक आचरण में ब्रिटिशों का अध्यानुकरण करने लगे। विदेशी प्रणाली में शिक्षित लोग भारतीय विचारधारा, संस्कृति, रीतिरिवाजों आदि जीवन के सभी अंगोंपागों की निन्दा करना प्रतिष्ठा का लक्षण मानने लगे। कला के क्षेत्र में विक्टोरियन नैसर्गिकतावादी कलाकृतियों को श्रेष्ठ माना गया व प्राचीन भारतीय कला की निन्दा होने लगी। रस्किन व स्टोक्वेलर जैसे विदेशी कला समीक्षकों ने भारतीय कला का उपहास किया व यहाँ के शिष्ट समाज ने अध्यानुकरण करके उसको दोहराया।

19वीं शताब्दी के मध्य में भारतीय विद्यार्थियों को योरोपीय कला में प्रशिक्षित करने के विचार से मद्रास (1850), कलकत्ता (1854), बम्बई (1857) व लाहौर (1857) में कलाविद्यालय खोले गये व वहाँ नैसर्गिकतावादी पद्धति से चित्रण करने वाले इंग्लिश कलाकारों की निर्देशक के रूप में नियुक्ति की गयी। इन विद्यालयों में दी जाने वाली शिक्षा एव वहाँ के वातावरण, सामग्री व पद्धति सब कुछ इंग्लिश कलाविद्यालयों पर आधारित था। प्रथम ग्रीक मूर्तियों से व बाद में आदिमियों को सामने बिठा कर हूबहू चित्रण करने का अभ्यास कराया जाता था क्योंकि ऐसी वस्तुओं की विदेशों में काफी मांग थी।

ऐसे वातावरण में श्रावणकोर के प्रतिभासम्पन्न चित्रकार राजा रविवर्मा ने थियोडोर जेन्सन नाम के इंग्लिश चित्रकार से तैलरंगचित्रणपद्धति की शिक्षा प्राप्त करके भारतीय जीवन, व्यक्ति व पौराणिक विषयों के चित्र बनाये। ये चित्र नैसर्गिकतावादी शैली की दृष्टि से उत्कृष्ट हैं। राजा रविवर्मा के पौराणिक विषयों के चित्र अत्यन्त लोकप्रिय हुए और अक्सर प्रत्येक मुशिक्षित व्यक्ति के घर की दीवारों को उनकी प्रतिकृतियों से सजाया गया। नैसर्गिकतावादी चित्रण पद्धति पर सफल प्रभुत्व प्राप्त करने वाले राजा रविवर्मा सर्वप्रथम भारतीय चित्रकार थे। किन्तु यह पाश्चात्य चित्रणपद्धति भारतीय आध्यात्मिक संस्कृति व जीवनदर्शन के अनुकूल नहीं थी अतः राजा रविवर्मा के चित्र अभिव्यक्ति के विचार से अविशुद्ध प्रतीत होते हैं।
पुनरुत्थान शैली :

19वीं शताब्दी के अन्त तक भारतीय कलाक्षेत्र में विशेष चेतना या प्रगति के चिह्न नहीं दिखायी दिये। 1896 में ई. बी. हेवेल मद्रास कलाविद्यालय से बदल कर

परंपरा से ही प्राप्त होता है। हरेक देश की अपनी कलापरंपरा होती है जो उस देश के निवासियों के जीवनदर्शन व भाषा-भाकाक्षारों का दर्पण होती है; जिसमें देखकर कलाकार अपने अमर रूप से परिचित होता है उनकी कला को सर्जनत्मक दिशा प्राप्त होती है। इस विचार से बीसवीं शताब्दी के भारतीय कलाकारों को आवश्यक था कि वे प्राचीन भारतीय कलापरंपरा का अध्ययन करके आंतरिक जीवन को रूपांकनपद्धति के नये आयामों द्वारा साकार करें। हेवेल व भवनीन्द्रनाथ ने भारतीय कला-परंपरा के अध्ययन पर बल देकर उचित दिशा में कदम उठाया किन्तु भारतीय जीवन-दर्शन को प्रभावी रूप में साकार करने का श्रेय रवीन्द्रनाथ टागोर को है और उनको हम सर्वप्रथम भारतीय प्राधुनिक कलाकार मान सकते हैं। 1923 व 1928 के बीच के कला में भवनीन्द्रनाथ के बंधु गगनेन्द्रनाथ ने धन-वाद का अनुसरण करके कुछ कृतियां बनायीं किन्तु उनमें आकारों के धनवादी विभाजन के स्थान पर परीकथाओं के समान काल्पनिक दृश्यों को विषय प्रतिपादन की दृष्टि से परिणामकारक बनाने के हेतु मुख्य आकारों को यथायं रूप में चित्रित करके पोपक ज्यामितीय आकारों से परिवेष्टित किया है; अतः उनकी कला को 'धनवादी' की अपेक्षा रोमांचक यथायंवादी कहना उचित है। गगनेन्द्रनाथ की कला भी इस विचार का समर्थन करती है कि रूपांकन के नये प्रयोग करने से पहले देश के सामाजिक जीवनदर्शन के प्रति एकनिष्ठ होकर निश्चित करना होगा कि उनकी अभिव्यक्ति के लिये उपयुक्त रूपांकनपद्धति क्या हो सकती है। किन्तु कार्य में सफलता प्राप्त करने के लिये केवल बुद्धिवादी अभिगम अपर्याप्त है। परंपरा के अध्ययन व आचरण से ही आवश्यक सर्जनशील सवेदना-क्षमता व सौंदर्यदृष्टि प्राप्त की जा सकती है। संक्षेप में, भारतीय कलाकार को आवश्यक है कि वे परंपरा के घट्ट घट्ट भंग रह कर प्राधुनिक बनें व यह सब विकास के स्वाभाविक सिद्धांतों के अनुसार हो।

रवीन्द्रनाथ टागोर (1861-1941) ने विद्यार्थी दशा में कोई कला की शिक्षा प्राप्त नहीं की थी। असाधारण काव्यमय वृत्ति व सूक्ष्मग्राहक सवेदनाक्षमता उनकी कला के साधन थे। वे अज्ञात आंतरिक सर्जनशक्ति का विश्वास करते व उसको सैद्धांतिक चर्चों का विषय बनाने के विरोधी थे। उनका मत था कि कला का कार्यात्मकता को दृष्टि से विचार नहीं करना चाहिये; कला पूर्ण रूप से सहज-ज्ञान व अतर्क की क्रियाओं पर निर्भर है। तब, कला की आत्मा है एवं उनकी सहजसिद्ध अनुभूति कलानिमिति की प्राथमिक आवश्यकता है।

आयु के 67वें साल तक रवीन्द्रनाथ ने चित्रकला की दिशा में कोई विशेष प्रयत्न नहीं किये। वे विश्वविख्यात कवि बन चुके थे और उनकी प्रतिभा काव्य-मति में व्यस्त थी। कविता लिखते समय शब्दों या पक्तियों को रेषाओं से पर जो प्रकल्पित आकारनिमित्त होती उसी ओर ध्यान आकृष्ट व कल्पना में मग्न होने। 1928 में इन स्वयंसिद्ध आकारों

मोहित हुए कि जिस कविता को लिखते समय वे आकार प्रकट हुए थे उसका अस्तित्व ही वे भूल गये एवं आकारों के विकास पर उन्होंने ध्यान केन्द्रित किया और रवीन्द्रनाथ की अतिथयार्थवादी कला का आरंभ हुआ। भारतीय कला के इतिहास में यह अभूतपूर्व प्रयोग था। आरम्भ में उन्होंने केवल फौटन-पेन से रेखांकन करके कलानिर्मिति की जिसमें काल्पनिक पक्षी या जानवर जैसे आकार प्रचुर मात्रा में हैं। 1929 के करीब उन्होंने कपड़े के टुकड़े या उगलियों को स्याही में डुबो कर दो या तीन छटाओं में चित्रण शुरू किया एवं उसके पश्चात् सीमित रंगों का उपयोग भी गुरू किया।

आरम्भ में रवीन्द्रनाथ ने अपने चित्रण को फुरसत में किया खेलक्रीडन मात्र समझा किन्तु शीघ्र ही वे अनुभव करने लगे कि पाण्डुलिपि में किये रेखांकन से निर्मित आकारों में गूढ आत्माएं निवास करती हैं जो पापी लोगों के समान मुक्ति पाने के लिये प्रार्थना कर रही हैं और उनको अन्तिम लयबद्ध रूप देकर मुक्त करने को वे स्वयं तडब रहे हैं। इस प्रकार रवीन्द्रनाथ ने आंतरिक जीवन की प्रेरणाओं को तीव्रता से अनुभव किया व तन्मय होकर कलानिर्मिति शुरू की।

1930 में रवीन्द्रनाथ के चित्रों की प्रदर्शनी पेरिस के गान्तेरी पिगाल³ में हुई जिसकी योरोपीय कलाकारों व समीक्षकों ने बहुत प्रशंसा की व भारत में लोगों को आश्चर्य हुआ कि रवीन्द्रनाथ न केवल महाकवि है बल्कि एक श्रेष्ठ चित्रकार भी है। उसी साल उनके कुछ चित्र लन्दन, बर्लिन व न्यूयार्क में प्रदर्शित किये गये। 1932 में उनके चित्रों की प्रदर्शनी कलकत्ता में हुई व दूसरे साल बम्बई में हुई। 1946 में यूनेस्को द्वारा आयोजित अन्तर्राष्ट्रीय आधुनिक कलाप्रदर्शनी में उनके चार चित्र सम्मिलित किये गये।

रवीन्द्रनाथ के अधिकतर चित्र ऐसे दिखायी देते हैं कि वे तत्कालिक सर्जन-प्रेरणा द्वारा बिना पूर्वविचार के बनाये गये हों; उनमें परिवर्तन या उद्देश्यपूर्ण प्रतिपादन के प्रयत्न नहीं हैं। चित्रण को आरम्भ करते ही वे बिना विश्राम या विन्तन के तद्रूप हो कर उनको शीघ्रता से पूर्ण करते। उन्होंने सर्व प्रकार के रंगों, पेस्टल, ड्राय पाइंट व एचिंग का प्रयोग किया किन्तु वे द्रवमिश्रित रंगों को पसन्द करते और सुलभता से प्राप्त स्याही का भी प्रचुर मात्रा में उपयोग करते। रंग नहीं मिलने पर वे कभी फूलों की पल्लुडियों को दबा कर रंगों के स्थान पर काम में लेते। उन्होंने तूलिका का शायद ही कभी उपयोग किया होगा एवं ऐसे समय भी उनकी अपनी धर पर बनायी तूलिका थी। तूलिका में वे कपड़े के टुकड़ों या उंगलियों से रंगांकन करना पसन्द करते। इन सब बानों से स्पष्ट है कि वे रंगांकनपद्धति, सामग्री या कलाध्ययन से आंतरिक प्रेरणा को अधिक महत्त्व देते। उन्होंने युवावस्था में घर पर रेखांकन का निहंतुक अलकालीन प्रयत्न किया था किन्तु कलाविद्यालयीन नियमित अध्ययन के दुष्प्रभाव से वे बच गये थे; अतः अपने आंतरिक व्यक्तित्व को सफलता से व्यक्त करने में उन्होंने किसी बाह्य प्रभाव की रुकावट को अनुभव नहीं

किया। कलामर्जन के बारे में जे. कृष्णमूर्ति ने व्यक्त किये विचार रवीन्द्रनाथ की कला को समुचित रूप से लागू होते हैं; "अंकनपद्धति पर प्रभुत्व उदरनिर्वाह का साधन बन सकता है किन्तु उससे हम सर्जनशील नहीं बनते; यदि हम में कोई आंतरिक ज्योति प्रज्वलित है—कोई आनन्द है—तो उसको व्यक्त करने का मार्ग ग्रहण आप दिखायी देगा, अभिव्यक्ति के तरीकों का अध्ययन आवश्यक नहीं है"।³

अपनी विदेशयात्राओं में रवीन्द्रनाथ विश्वविख्यात कलाकारों के संपर्क में आये। पश्चात्त्य एवं पौराणिक कलाकृतियों का प्रत्यक्ष परिशीलन करने के अन्तर्गत उनको प्राप्त हुए। जब वे जापान की यात्रा पर थे तब किमी के निजी कलासंग्रह के अध्ययन के हेतु वे सप्ताह भर योकोहामा जाकर रहे। जापानी व चीनी चित्रण-पद्धतियों के अध्ययन के लिये वे जापान में तीन महीनों तक रहे। घनिष्ठ कलाप्रेम से प्रेरित होकर उन्होंने शान्तिनिकेतन में कलाभवन की प्रस्थापना की।

उनके कलासर्जन सम्बन्धी विचार चित्रकार कले के विचारों से बहुत मिलने जुलते हैं एवं उनकी सहजस्फूर्त अंकनपद्धति कले के निर्दिष्ट मार्ग का अनुसरण करती है। हो सकता है कि वे कभी कले के प्रभाव में आ गये हों किन्तु इससे उनकी कला के श्रेष्ठत्व को कोई हानि नहीं पहुँचती। उनकी कला पूर्ण रूप से उनके प्रतिभा सम्पन्न आंतरिक जीवन की प्रतिभा है व उसके दर्शन में नैष्ठिक भारतीयत्व है। उनकी कलानिर्मित के पीछे मौलिक कल्पनाशक्ति व विगुड हीदयंशक्ति प्रेरणाभूत थी। जब उनसे उनकी चित्रकला के बारे में पूछा गया तब उन्होंने उत्तर दिया "मेरे जीवन का प्रभात गीतोभरा था जब शाम रगभरी हो जाय"।

रवीन्द्रनाथ की कला में भिन्न प्रकार की अनुभूतियों को साकार किया है। 'थके हुए यात्री'; 'मा व थन्चा', 'सफेद धागे'⁴ जैसे चित्रों में मानव-जीवन का व्यापक दार्शनिक विचार है तो अडाकृति मानव शीर्षों में—अधिकतर स्त्रियों के—जीवन की गहरी अनुभूतियों से निर्मित अंतर्मुखवृत्ति का दर्शन है। 'प्राचीन कानाफूसी'⁵ जैसे चित्र स्मृतिव्याकुल हैं तो कई दृश्यचित्र प्रकृति की रमणीयता से मोतप्रोत हैं। सहज-स्फूर्त रेखाओं द्वारा निर्मित काल्पनिक प्राणियों में आंतरिक जीवन का अद्भुत संचार व अमानवीय भावनाओं का दर्शन है। कुमारस्वामी ने रवीन्द्रनाथ की कला के बारे में लिखा है, "उनकी मौलिक सहजमिद अभिव्यक्ति असामान्य नित्ययुवती प्रतिभा का प्रमाण है"।

अमृता शेरगिल (1913-1941):—भारतीय कला की प्राधुनिकता की ओर मोड़ देने में अमृता शेरगिल ने आरम्भिक मार्गदर्शन का महत्त्वपूर्ण कार्य किया, अतः उनको प्राधुनिक भारतीय कला के प्रणेताओं में स्थान दिया जाता है। रवीन्द्रनाथ की कला में भारतीय वैचारिक जीवन की आध्यात्मिकता की अनुभूति है तो अमृता शेरगिल की कला में भारतीय सामान्य जनजीवन की निष्काम समर्पितवृत्ति का दर्शन है।

भ्रमृता डेरगिल का जन्म 1913 में हुआ। उनके पिता सिख थे व उनकी माता हेगेरियन महिला थी। बाल्यावस्था के प्रथम आठ वर्ष उन्होंने योरोप में बिताए और 1921 में ही उन्होंने पहली बार भारत का दर्शन किया। अन्तरराष्ट्रीय मित्र विवाह का उनकी कला के विकास में अपरिमित लाभ हुआ। उनको अपने भारतीयत्व का उचित अभिमान था। माता के कारण उनका योरोपीय संस्कृति व कला से घनिष्ठ संपर्क रहा और वे आधुनिक कला का सत्यार्थ ज्ञात करने में सफल हुईं। भ्रमृता की चित्रकला में अभिरुचि को देख कर माता ने उनको 1929 में पेरिस के एकोल दे वोजार में प्रविष्ट कराया। वहाँ के ग्यारह साल के कलाध्ययन से उन्होंने पाश्चात्य अंकनपद्धतियों पर प्रभुत्व प्राप्त किया। तीन माल तक उन्होंने लगातार एकोल दे बाजार के प्रथम पुरस्कार प्राप्त किये। 1932 में उनके चित्र ग्राद सलो में प्रदर्शित हुए व एक साल पश्चात् वे उसकी सदस्या चुनी गयी। केवल कला-विद्यालयीन अध्ययन से वे संतुष्ट नहीं थी। 1933 व 1934 में उन्होंने पेरिस के सग्रहालयों, कलावीविकाओं व प्रदर्शनियों में प्राचीन प्रसिद्ध कलाकृतियों एवं आधुनिक कलाकृतियों का परिशीलन किया। वे इस निष्कर्ष पर पहुची कि प्राचीन हों या आधुनिक हो श्रेष्ठ कलाकृतियाँ उन्हीं अपरिवर्तनीय मूलाधार तत्वों पर आधारित होती हैं। उन्होंने अपने कलासम्बन्धी विचारों को निम्न शब्दों में व्यक्त किया है "श्रेष्ठ कला में चित्रक्षेत्रीय एवं रचनात्मक सौंदर्य पर बल देकर, केवल रूप के आवश्यक तत्वों का विचार करके सरलीकरण किया जाता है; उसमें बिषय के आकर्षण का विचार नहीं होता। बाह्य रूप का अनुकरण नहीं किया जाता; उसको आत्मिक बनाया जाता है। अजन्ता, एलोरा, इजिप्त, चीन, जापान, मध्ययुगीन, योरोपीय प्रभाववादी व उत्तरप्रभाववादी कलाओं का चिंतनपूर्ण व सार्थ आत्मिकीकरण उनको बहुत पसन्द था। रवीन्द्रनाथ के काव्य से उनकी चित्रकला भ्रमृता को अधिक हृदयस्पर्शी प्रतीत हुई। प्राचीन शैलियों के अधानुकरण के लिये उन्होंने 'पुनरुत्थान शैली' के कलाकारों की कटु निंदा की।

1933 के करीब सेजान के अध्ययन से उन्होंने आकारों को सरलीकृत करना गुरु किया जिससे उनकी मानवाकृतियों को स्मारकीय स्वतन्त्र व उदात्त रूप प्राप्त हुआ। सेजान से आरम्भिक प्रेरणा प्राप्त की जाने पर भी गोर्बे की कला के प्रति भ्रमृता ने अधिक आत्मीयता अनुभव की। गोर्बे स्वयं पाश्चात्य यथार्थवादी कला से पौराणिक आलंकारिक प्रतीकवादी शैलियों को पसन्द करते थे और उनका सश्लेषण-घाद भारतीय कलादर्शन से घनिष्ठ समानता रखता था। किंतु इससे भी जिस गुण के कारण भ्रमृता गोर्बे की कला से प्रभावित हुई थी वह था प्राचीन प्रतीकवाद का गोर्बे द्वारा परिवर्तित नया स्वाभाविक रूप। भ्रमृता ने अनुभव किया प्राचीन कागड़ा व बसीली शैलियों का गोर्बे के निदिष्ट मार्ग से आधुनिकीकरण किया जा सकता है। किन्तु केवल वैचारिक मार्गदर्शन से कार्यसिद्धि होने वाली नहीं थी; गोर्बे की कला को प्रेरणा के घतिरिक्त अधिक महत्व नहीं दिया जा सकता। गोर्बे के उदा-

हरण से उनको पक्का विश्वास हुआ कि सजीव कलानिर्मिति के लिये कलाकार का जीवन से सम्पूर्ण तादात्म्य अनिवार्य है एवं वे भारत आने के लिये तैयार हो गये।

भारत आते ही अमृता ने भारतीय जीवन का—जो मुख्यतया श्रमजीवी ग्रामीण जीवन था—निकट से आत्मियतापूर्वक अध्ययन किया। भारतीय साधारण जन-जीवन के उनके चित्रों में 'पहाड़ी स्त्रियाँ', 'भारतीय माँ', 'कहानी कथन', 'बालवधू'^१ बहुत ही प्रभावपूर्ण व प्रसिद्ध हैं। दक्षिण भारत की यात्रा करके उन्होंने वहाँ के साधारण लोगों के जीवन को चित्रित किया; इस समय के उनके चित्र 'ब्रह्मचारी', 'वधू का शृंगार', 'फल बेचनेवाले' विशेष प्रसिद्ध हैं। दक्षिण भारत की यात्रा में अमृता ने अजन्ता को पहली बार देखा व उससे वे बहुत प्रभावित हुईं। अजन्ता, मुगल व बसौली शैलियों के अध्ययन से अमृता ने अपनी शैली के विकास में काफी लाभ उठाया किंतु केवल भारतीय होने के कारण उनका अध्यानुकरण करने का वे कड़ा विरोध करती। उन्होंने लिखा "कम से कम एक कारण से मुझे प्रसन्नता है कि मैंने कला की शिक्षा योरोप में पाई। इनने ही मुझे अवसर दिया कि मैं अजन्ता, मुगल व राजपूत चित्रकारी को समझ सकूँ व उन्हें पसन्द कर सकूँ..। होता यह है कि उसको समझने का अधिकांश भारतीय चित्रकार ढोंग तो करते हैं, लेकिन वास्तव में वह गलत ढंग से समझी जाती है"।

अमृता की कला में न केवल भारतीय सामान्य जनो के सरल निरिच्छ जीवन का सहानुभूतिपूर्ण चित्रण है बल्कि उसमें कला के मूल तत्वों का, प्राधुनिक कला-दर्शन के अनुसार, विकास करके समकालीन भारतीय कलाकारों को मार्गदर्शन किया है। किन्तु उनके अन्त तक उनकी कला भारत में कोई समझ नहीं पाये। 1941 में उनकी निराशावस्था में मृत्यु हुई, जिस समय उसकी आयु केवल 28 साल की थी।

रवीन्द्रनाथ टैगोर व अमृता शेरगिल ने प्राधुनिक कलापद्धतियों से आरम्भ कर के अपनी कला को भारतीय रूप प्रदान किया। यामिनो राय एक ऐसे कलाकार हैं जिन्होंने बंगाल की ग्रामीण कलाओं से प्रेरणा लेकर उनको प्राधुनिक रूप देने के प्रयत्न किये। बंगाली ग्रामों में अक्सर ग्रामीण चित्रकार या पटुआ द्वारा कहे जाते जो मिट्टी के बरतनों, तश्तरियों या कपड़ों पर चित्रण करते या स्तंभों पर रंगीन मूर्तियाँ बनाते एवं कपड़े पर धार्मिक कथानों का चित्रण करते जो 'पट' नाम से प्रसिद्ध था। इसके प्रतिरिक्त कलकत्ता में कालीघाट-बाजार-चित्रण नाम से एक ग्रामीण शैली प्रचलित थी जिसमें देवताओं, पक्षियों, जानवरों व दैनंदिन जीवन को चित्रित किया जाता था। इन शैलियों की विशेषता थी चमकीले समतल रंगों का प्रयोग, स्पष्ट मोटी बाह्य रेखा से प्रतीकात्मक, सरल आकारों का प्रयोग व सरलकरण।

यामिनो राय का जन्म 1883 में पश्चिम बंगाल के बाकुरा जिले में हुआ। इस जिले में समास लोगों की बस्तियाँ थी और 'पट चित्रण' भी काफी प्रचलित था; दोनों बातों का यामिनो राय की भविष्य की कला पर काफी प्रभाव पड़ा।

1903 में यामिनी राय ने कलकत्ता कलाविद्यालय में अध्ययन शुरू किया। इस समय वहाँ नैसर्गिकतावादी एव पुनरुत्थान शैलियों का द्विविध प्रभाव था। प्रारम्भ में उन्होंने व्यक्तिचित्रण करके प्रयोजन शुरू किया किन्तु उससे वे असंतुष्ट थे। 1925 से उन्होंने कालीघाट शैली के अनुसार स्पष्ट रेखा व चमकीले रंगों में चित्रण शुरू किया जिसका उनका चित्र 'संघाल लड़की' (1925) प्रारम्भिक उदाहरण है। धीरे-धीरे उनकी रेखा अधिक निर्भीक लयबद्ध व सामर्थ्यवान् तथा रंगसंगति अधिक सतेज व आकर्षक बन गयी। यामिनी राय के इन प्रयोगों की तुलना पिकासो के नौप्रो काल में किये प्रयोगों से की जा सकती है, यद्यपि बाद में गतिरोध पैदा होकर यामिनी राय की कला में कृत्रिमता आ गयी। अब निजी विकसित शैली में यामिनी राय ने संघाल जातियों के जीवन को चित्रित किया। 1937 में उन्होंने ईसा के जीवन को चित्रित करना शुरू किया व 'ईसा व शिष्य', 'ईसा का शीर्ष' आदि चित्र बनाये। उनके चित्रों में पौराणिक विषयों एव जानवरों के चित्र भी हैं। 1940 से उनके चित्रों की विवेकों में मांग बढ़ती गयी व उसके साथ ही उनके चित्रण में यांत्रिक कृत्रिमता आ गयी। अत्यधिक अलंकारिता के कारण यामिनी राय की कला सर्जनशील की अपेक्षा चित्ताकर्षक तथा अभिव्यक्ति में कमजोर बन गयी।

निकोलस रोरिक (1874-1947)—जन्म से रशियन होते हुए भारतीय दर्शन, सस्कृति व हिमालय के गूढ प्राकृतिक सौन्दर्य के प्रति निकोलस रोरिक को जो प्रसीम प्रेम था उसके कारण उनकी गणना निस्मदेह, निष्ठावान भारतीयों में करनी होगी। भारतीय कलाक्षेत्र में उनकी श्रेष्ठता के अनुसार उनको ख्याति नहीं मिली इसके कई कारण हैं; वे व्यावसायिक स्पर्धा-क्षेत्र में नहीं उतरे क्योंकि इसका विचार करने की उनको फुरसत नहीं थी; वे विरक्त पुरुष थे व चिरंतन आत्मिक शांति की खोज में चित्रण, लेखन व अध्ययन करते रहते जो उनके लिये अन्तिम ध्येय-प्राप्ति के साधन मात्र थे। उन्होंने आधुनिक कलाकारों के समान केवल कलात्मक प्रयोग करने में रुचि नहीं ली बल्कि प्राचीन मध्ययुगीन कलाकारों के समान कला को सर्वशक्तिमान सर्वव्यापी अज्ञात शक्ति की उपासना के समान माना। पहाड़ों के प्राकृतिक दृश्य-चित्रण व काव्यनिर्मिति में व्यस्त प्राचीन चीनी कलाकारों के समान वे सच्चे साधनरत कलाकार थे। अतः वर्तमान भौतिकवादी युग के व्यावसायिक दृष्टिकोण के कलाकारों के लिये उनका अनुसरण कठिन है।

रोरिक का बचपन रशिया की पुरातन सस्कृति के अवशेषों से संपन्न नोवगोराट शहर के निकट बिता जो उनकी स्वाभाविक धार्मिक वृत्ति के पोषक रहा। उन्होंने प्रारम्भिक कला-शिक्षा रशियन चित्रकार आखिप कुइंजी से प्राप्त की। बीसवीं सदी के प्रारम्भिक काल में बनाये उनके चित्रों में भी चमकीली पारदर्शक रंगसंगति, सायकालीन प्रकाश का प्रभाव, आकारों का सरलीकृत ठोसपन व गहरा गुणों का आभास है उनकी अभिव्यक्ति की परिपक्व कला की कुछ विशेषताएँ

थी। नोवगोराट छोड़ने के बाद उन्होंने इटाली, नार्वे, फ्रांस आदि देशों की यात्राएँ की व इंग्लैण्ड व अमेरिका में भी निवास किया किन्तु इसका उनको निजी कला पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा। उन्होंने एशिया में भी प्रवास किया। वहाँ उत्तरी प्रदेश के तालाब, वन, पहाड़ आदि के प्राकृतिक सौन्दर्य से वे मुग्ध हुए व उस पर काव्य लिखा व चित्र बनाये जिनमें 'पवित्र भरना', 'सागर पार के मेहमान' आदि चित्र हैं। इन चित्रों से उनकी आध्यात्मिक रुचि व प्रकृति प्रेम का प्रमाण मिलता है। उन्होंने योरप व अमेरिका में अपने चित्रों की प्रदर्शनियाँ की जिनकी काफी प्रशंसा हुई। किन्तु मन ही मन वे पश्चात्य भौतिकवादी जीवन से उदासीन थे व वे भारत आये। यहाँ की संस्कृति, दर्शन व हिमालय के सौन्दर्य से वे विलुब्ध हुए व उनको सांसारिक दुःख व चिन्ता से मुक्त होकर आत्मिक शान्ति प्राप्त करने का मार्ग मिला। उन्होंने हिमालय के आंचलिक प्रदेश कुलू को अपना निवास स्थान बनाया व अपने जीवन के अन्तिम 25 वर्ष अध्ययन, लेसन व हिमालय के दृश्यों के चित्रण में शान्ति पूर्वक बिताये।

उन्होंने हिमालय के असह्य चित्र बनाये जिनको हम केवल निसर्ग-चित्र नहीं कह सकते। ये चित्र आध्यात्मिक भाव से ओतप्रोत हैं। मानव व प्रकृति की आंतरिक एकात्मकता उनकी कला व जीवन दर्शन का सार है। इनमें से कुछ चित्र प्राचीन भारतीय कथाओं पर आधारित हैं जैसे कि 'कल्कि-अवतार', 'श्रद्धि चरक' आदि। उनके हिमालय के दृश्य ऐसे दिखायी देते हैं जैसे कि उनमें किसी अज्ञात शक्ति का संचार है व इस विचार से उनकी तुलना आरतमत्सवीय चित्रों से की जा सकती है। किन्तु दोनों में पर्याप्त अंतर है; आरतमत्सवीय चित्र गूढ अतृप्त आत्माओं के निवास से भयानक लगते हैं तो रोरिक के चित्र दिव्य शक्ति के अस्तित्व से आश्वासक प्रतीत होते हैं। उनके चित्रों की तुलना अभिव्यजनावादी कलाकार नोल्डे व ड्रोडलर के स्वीट्ज़लैंड के पहाड़ी दृश्यों से करना बोधप्रद है। नोल्डे के समान रोरिक ने कुछ चित्रों में कल्पनाविदा को स्थान दिया है जैसे कि कल्कि को बादल के रूप में चित्रित किया है जिस तरह नोल्डे ने पहाड़ों को कान्पनिक मानव के सदृश्य रूप में चित्रित किया है। किन्तु नोल्डे के पहाड़ अभिव्यजनावादी ऍठन के कारण अप्रसन्न लगते हैं जबकि रोरिक के पहाड़, बादल आदि तत्त्व आकारों के उदात्तीकरण के कारण दिव्यत्व लिये हुए हैं। वास्तव में परम्परागत भारतीय कला व आधुनिक पश्चात्य कला में यही मूलभूत अन्तर है कि पश्चात्य कला में आकारों के ऍठन (Distortion) पर अभिव्यक्ति के लिये बल दिया गया है जबकि भारतीय कला की अभिव्यक्ति आकारों के उदात्तीकरण (Sublimation) पर आधारित है।

युद्ध के समय पुरातन व ऐतिहासिक स्मारकों व कलाकृतियों की रक्षा के हेतु पनप्राष्ट्रीय स्तर पर प्रयत्न कर के रोरिक ने एक समझौता नगार किया जो 'रोरिक संधि' नाम से जाना जाता है। रोरिक रविभ्रनाथ टंगार के मित्र थे; वे

एक दूसरे को 'आत्मिक बन्धु' समझते व उनमें भिन्न विषयो पर चर्चाएँ व विचारो का आदान प्रदान होता रहता ।

1947 में रोरिक का निधन हुआ । उनके चित्रों की प्रदर्शनी के उद्घाटन के समय जवाहरलाल नेहरू ने उनकी सशोधक वृत्ति, विद्वता, पुरातत्त्व एवं धार्मिक विषयो का ज्ञान व कला की महानता की मुनतकठ प्रशंसा की ।

उपरिनिर्दिष्ट इनेगिने प्रयत्नों के अतिरिक्त भारत में दोनो विश्वयुद्धों के बीच के काल में आधुनिक कला की दिशा में कोई सर्जनात्मक प्रयत्न नहीं हुए । बम्बई कलाविद्यालय के निर्देशक ग्लैडस्टन सालोमन ने हेबेल का अनुसरण करके विद्यार्थियों को अजंता शैली का अनुसरण करने को प्रोत्साहित किया किन्तु उस प्रयत्न को सफलता नहीं मिली । उनके पश्चात् आये हुए निर्देशक जेराड ने विद्यार्थियों को प्रभाववादी अकनपद्धतियों से परिचित कराया व उस दिशा में मार्गदर्शन किया । आधुनिक कलाकारों के चित्रों की प्रतिकृतियाँ देखकर एवं पुस्तकों के अध्ययन से कला के विद्यार्थी आधुनिक कला के प्रयोगों से वैयक्तिक रूप से परिचित हो रहे थे किंतु उसका विशेष परिणाम नहीं हुआ । द्वितीय विश्वयुद्ध के भय से योरप से जो शरणार्थी विदेशों में चले गये उनमें से एक चित्रकार लैंगहेमर बम्बई आये । उनके विशुद्ध रंगों के मोटी परतों में निर्भीक तूलिकासंचालन के साथ में चित्रण—चाकू से किये यथार्थ विषयों के चित्रण का वहाँ के युवा कलाकारों पर काफी प्रभाव पड़ा ।

द्वितीय विश्वयुद्ध की समाप्ति के करीब आधुनिक कला की दिशा में प्रगति करने के विचार से भारत के बड़े शहरों के नवकलाकार प्रयत्नशील हुए । बम्बई में रजा, आरा, सौजा, हुसेन बगैरह कलाकारों ने सम्मिलित हो कर प्रगतिशील कलाकारों के मण्डल की स्थापना की; कलकत्ता में सुभो टैगोर, गोपाल भोष, परितोय सेन आदि कलाकारों के प्रयत्नों से नवीन कलाकारों ने पुनस्तथान शैली के विरोध में आधुनिक कलापद्धतियों को अपनाने का निश्चय कर के एक कलाकार मंडल बनाया जिसमें बाद में रामकिंकर, अरवि सेन, सुनील माधव सेन शामिल हुए । सभी कलाकारों का विश्वास था कि परंपरा से एकनिष्ठ रहने में कूपमद्भक वृत्ति है जिससे कला का विकास नहीं हो पाता; कला को, राष्ट्रीय बंधनों को तोड़ कर, विश्वव्यापी रूप दिया जाना चाहिये । दोनो मंडलों की प्रदर्शनियाँ हुईं तथा दोनो ने एकदूसरे से सम्पर्क प्रस्थापित किया । कुछ वर्षों के अन्दर ही दिल्ली में 'दिल्ली शिल्प चक्र', मद्रास में 'मद्रास प्रगतिशील कलाकार मंडल' व काश्मीर में 'प्रगतिशील कलाकार मंडल' प्रस्थापित हुए । किंतु इन मंडलों का आरंभिक जोश जल्द ही समाप्त हुआ । मंडलों के उत्साही सदस्यों में से कुछ सदस्य अधिक अध्ययन के लिये विदेशों में चले गये, कुछ सदस्य भिन्न स्थानों पर नौकरी या व्यवसाय के हेतु जा बसे । किन्तु इन मंडलों ने कलाकारों, कलाप्रेमियों तथा कला के विद्यार्थियों का आधुनिक कला की ओर ध्यान आकृष्ट करने का महत्त्वपूर्ण कार्य किया । इसके

अतिरिक्त मार्ग, रूपलेखा व इलस्ट्रेटेड वीकली इन नियतकालिकों ने लेखों व प्रतिकृतियों द्वारा प्राधुनिक कला के प्रसार में काफी सहायता की। दिल्ली में ललित कला अकादमी की प्रस्थापना होकर वार्षिक प्रदर्शनियाँ की जाने लगीं व प्राधुनिक कला में भारतीय कलाकारों द्वारा किया गया कार्य लोगों के सम्मुख आया। ललित कला अकादमी ने 'ललित कला' व 'ललित कलाकन्टेम्पररी' का नियतकालिक प्रकाशन शुरू किया एवं समकालीन कलाकारों पर व्यक्ति व कला की परिचायक पुस्तकें प्रकाशित कीं। ललित कला अकादमी के अतिरिक्त बम्बई की 'बॉ' व 'ग्रांट सोसायटी', 'ग्रांट सोसायटी ऑफ इंडिया' तथा दिल्ली की 'ग्रैंड इण्डिया फाइन आर्ट्स एण्ड ग्राफिक्स सोसायटी' ने प्राधुनिक कला का प्रदर्शनियों द्वारा काफी प्रसार किया। अन्त में उल्लिखित सस्था ने समकालीन कला की कुछ अन्तरराष्ट्रीय प्रदर्शनियाँ आयोजित कीं व 1968 से ललित कला अकादमी ने 'अन्तरराष्ट्रीय त्रि-वार्षिक'¹⁰ प्रदर्शनियों का आयोजन शुरू किया। इन प्रदर्शनियों के अतिरिक्त कला के अधिक अध्ययन के हेतु भारतीय विद्यार्थियों का विदेशगमन, विदेशी कलाकारों की कृतियों का भारतीय शहरों में प्रदर्शन, विचारगोष्ठी, विदेशी कलाकारों द्वारा आयोजित सांस्कृतिक तथा कलात्मक कार्यक्रम वर्ग-हो आदान-प्रदान ने भारतीय कलाक्षेत्र में प्राधुनिक कला ने प्रभुत्व जमाया। बड़े शहरों में कई कलावीथिकाएँ खुल गयीं व कलाकारों की एकल प्रदर्शनियाँ शुरू हुईं। केन्द्रीय सरकार का अनुसरण करके राज्यस्तरीय प्रयत्न शुरू हुए व जगह-जगह कला को प्रोत्साहन देने के उद्देश्य से कलासंस्थाएँ खोली गयीं। इतने प्रयत्नों व प्रसार के बावजूद हम यह नहीं कह सकते कि भारत में प्राधुनिक कला ने वास्तव में जड़ पकड़ी है।

सर्जनशील कला मुख्य रूप से स्वतन्त्र आंतरिक प्रेरणा से जन्म लेती है व इस बात को सोच कर परिशीलन करने पर यही दिखायी देता है कि अधिकतर भारतीय प्राधुनिक कला विदेशों में किये गये प्रयोगों का अनुकरण मात्र है जिसके कई कारण हैं।

स्वतन्त्र होते ही आशा की जा रही थी कि अब भारत प्रत्येक क्षेत्र में उन्नति करेगा व कला क्षेत्र इसके लिये अपवाद नहीं था। किन्तु इस आशा के अनुसार, देश की परिस्थिति, सामाजिक जीवन, परम्परा, विकास आदि विभिन्न राष्ट्रीय पहलुओं का विचार कर के कलानिर्मिति को दिशा नहीं मिली, और यह भी नहीं कहा जा सकता कि जो भी कलानिर्मिति हुई उसके पीछे कोई कलात्मक ध्येय था। सर्जनशील कला के लिये अनिवार्य है कि कलाकार के मन में कोई निजी तड़प हो या उसके सम्मुख कोई सामाजिक ध्येय हो। किन्तु स्वातन्त्र्य-प्राप्ति के बाद अधिकतर कलाकार स्वाति या व्यावसायिक पक्ष के अतिरिक्त किसी अन्य ध्येय से प्रेरित नहीं थे। परिस्थितिजन्य कलाक्षेत्र से सम्बन्धित व्यक्तियों की प्रदूरदर्शिता व राजनीतिक क्षेत्र में हो रही उथल-पुथल के कारण कलाकार का विदेशों में माग्यता प्राप्त करना कलाकार के लिये प्राथमिक दृष्टांत बन गया व कलाकारों

ने लाभ उठाया। अमेरिकी या योरपीय आधुनिक कला से समरूपता, कला की श्रेष्ठता का मापदण्ड बन गयी। परिणामस्वरूप महत्वाकांक्षी कलाकार पाश्चात्य कला के भ्रष्ट अनुसरण में व्यस्त हुए। भारतीय आधुनिक कलाकारों की कृतिया अधिकतर विदेशी लोग, वकालाते व पाश्चात्य सस्कृति व रहन-सहन का अधानुकरण करनेवाले धनी लोग खरीदते व इसका भी समकालीन भारतीय कला के विकास पर अनिष्ट परिणाम हुआ। इस परिस्थिति के बावजूद भारतीय कलाकारों ने पाश्चात्य आधुनिक अकनपद्धतियों पर जो प्रभुत्व प्राप्त किया है वह सराहनीय है व आशा की जा सकती है कि भविष्य में इस प्रभुत्व को योग्य मार्गदर्शन मिल कर भारतीय कला फिर मौलिक सर्जन की दिशा में अग्रसर होगी, अपना स्वतंत्र रूप प्राप्त करेगी व भारतीय सामाजिक धारा जुड़ कर उसका एक आकर्षक एवं महत्वपूर्ण अंग बनेगी।

समकालीन भारतीय कला में प्राचीन भारतीय कलाशैलियों से ले कर पाश्चात्य आधुनिक अनियंत्रित कला तक सब का समिश्र रूप में विविधतापूर्ण दर्शन है। कुछ प्रमुख प्रसिद्ध भारतीय कलाकारों की कला के संदर्भ में निम्न विचार व्यक्त किये जा सकते हैं।

ए. ए. आलमेलकर व रसिक रावल ने जलरंगों में, समकालीन जीवन से विषयों को चुन कर, चित्रण किया व उनकी चित्रातमंत मानव व प्राणियों की आकृतिया परंपरागत भारतीय रेखात्मक शैली के आधुनिक रूप हैं। आलमेलकर ने अक्सर गत्ते पर प्रथम पतले रंगों में व बाद में सूखे, चमकीले रंगों को ले कर चित्रण किया जिससे उनके चित्र प्रकाशीय हिलावट व चमकीली रंगसंगति से आकर्षक बने हैं। तीखी रेखा के प्रयोग व अत्यधिक आलंकारित्व के कारण उनके चित्रों में राजपूत शैली के चित्रों की प्रसन्न सौम्यता का अभाव है। रसिक रावल प्रथम पतले व पारदर्शक भिन्न रंगों को एक साथ बहाकर पार्श्वभूमि को वस्तु-निरपेक्ष रूप देते व उम पर बारीक रेखा से लबी अल्पवस्त्रधारी मानव या पालतू जानवरों की आकृतियों को समतल रंगों में चित्रित करते। रेखाकन पर भारतीय परंपरागत शैली का प्रभाव होते हुए भी, रंगक्षेत्रों के घापी विरोध, अलंकरण व प्रतीकात्मता का अभाव, आकारों का मुदीर्घीकरण आदि कारणों से रावल के चित्र दर्शन में पाश्चात्य अभिव्यंजनावादी शैली के सदृश हैं। आलंकारित्व, समतल रंगाकन, आकारों के सरलीकरण, मोटी रेखा के प्रयोग व धार्मिक विषयों के चयन के विषयों से श्रीनिवासुलु की कला लोककला में प्रेरित है व उसको उन्होंने अभ्यास, लयबद्धता व चमकीले रंगों की आकर्षक रंगसंगति से विकसित व वैयक्तिक रूप प्रदान किया है। गौतम वावेजा ने लोककला व राजपूत कला का समिश्र रूप में विकास कर के सीमित रंगों में धार्मिक विषयों का प्रभावी चित्रण किया है। हुसैन व बद्दीनारायण की कला के प्रमुख प्रेरणास्रोत लोककला व खिलोनाकारी हैं। लोककला समान सरलीकरण के अलावा हुसैन आकारों को पिकासों की

प्रतिरिक्त मार्ग, रूपरेखा व इलस्ट्रेटड वोकली इन नियतकालिकों ने लेखों व प्रतिकृतियों द्वारा प्राधुनिक कला के प्रसार में काफी सहायता की। दिल्ली में ललित कला प्रकाशनी की प्रस्थापना होकर वार्षिक प्रदर्शनियाँ की जाने लगीं व प्राधुनिक कला में भारतीय कलाकारों द्वारा किया गया कार्य लोगों के सम्मुख आया। ललित कला प्रकाशनी ने 'ललित कला' व 'ललित कलाकन्टेम्प러리' का नियतकालिक प्रकाशन शुरू किया एवं समकालीन कलाकारों पर व्यक्ति व कला की परिचायक पुस्तकें प्रकाशित कीं। ललित कला प्रकाशनी के प्रतिरिक्त बम्बई की 'बॉ' : 'घाट सोसायटी', 'घाट सोसायटी ऑफ इंडिया' तथा दिल्ली की 'घाट इंडिया फाइन आर्ट्स एण्ड ट्रापटस् सोसायटी' ने प्राधुनिक कला का प्रदर्शनियों द्वारा काफी प्रसार किया। अन्त में उल्लिखित सस्था ने समकालीन कला की कुछ अंतरराष्ट्रीय प्रदर्शनियाँ आयोजित कीं व 1968 से ललित कला प्रकाशनी ने 'अन्तरराष्ट्रीय त्रिवायिक'¹⁰ प्रदर्शनियों का आयोजन शुरू किया। इन प्रदर्शनियों के प्रतिरिक्त कला के अधिक अध्ययन के हेतु भारतीय विचारियों का विदेशगमन, विदेशी कलाकारों की कृतियों का भारतीय शहरों में प्रदर्शन, विचारगोष्ठी, विदेशी कलाकारों द्वारा आयोजित सांस्कृतिक तथा कलात्मक कार्यक्रम वगैरह आदानप्रदान ने भारतीय कलाक्षेत्र में प्राधुनिक कला ने प्रभुत्व जमाया। बड़े शहरों में कई कलावीथिकाएँ खुल गयीं व कलाकारों की एकल प्रदर्शनियाँ शुरू हुईं। केन्द्रीय सरकार का अनुसरण करके राज्यस्तरीय प्रयत्न शुरू हुए व जगह-जगह कला को प्रोत्साहन देने के उद्देश्य से कलासंस्थाएँ खोली गयीं। इतने प्रयत्नों व प्रसार के बावजूद हम यह नहीं कह सकते कि भारत में प्राधुनिक कला ने वास्तव में जड़ पकड़ी है।

सर्जनशील कला मुख्य रूप से स्वतन्त्र आंतरिक प्रेरणा से जन्म लेती है व इस बात को सोच कर परिशीलन करने पर यही दिखायी देता है कि अधिकतर भारतीय प्राधुनिक कला विदेशों में किये गये प्रयोगों का अनुकरण मात्र है जिसके कई कारण हैं।

स्वतन्त्र होते ही आशा की जा रही थी कि अब भारत प्रत्येक क्षेत्र में उन्नति करेगा व कला क्षेत्र इसके लिये अपवाद नहीं था। किन्तु इस आशा के अनुसार, देश की परिस्थिति, सामाजिक जीवन, परम्परा, विकास आदि विभिन्न राष्ट्रीय पहलुओं का विचार कर के कलानिर्मिति को दिशा नहीं मिली, और यह भी नहीं कहा जा सकता कि जो भी कलानिर्मिति हुई उसके पीछे कोई कलात्मक ध्येय था। सर्जनशील कला के लिये अनिवार्य है कि कलाकार के मन में कोई निजी तडप हो या उसके सम्मुख कोई सामाजिक ध्येय हो। किन्तु स्वातन्त्र्य-प्राप्ति के बाद अधिकतर कलाकार ख्याति या व्यावसायिक यश के प्रतिरिक्त किसी अन्य ध्येय से प्रेरित नहीं थे। परिस्थितिवश कलाक्षेत्र से सम्बन्धित व्यक्तियों की अदूरदर्शिता व राजनीतिक क्षेत्र में हो रही उथलपुथल के कारण कलाकार का विदेशों में माध्यता प्राप्त करना सफलता के लिये आवश्यक हुआ जिसका सकुचित ध्येय के कलाकारों

ने लाभ उठाया। अमेरिकी या योरपीय आधुनिक कला से समरूपता, कला की श्रेष्ठता का मापदण्ड बन गयी। परिणामस्वरूप महत्वाकांक्षी कलाकार पाश्चात्य कला के भ्रष्ट अनुसरण में व्यस्त हुए। भारतीय आधुनिक कलाकारों की कृतियाँ अधिकतर विदेशी लोग, कालांतर में पाश्चात्य संस्कृति व रहन-सहन का अनुकरण करनेवाले धनी लोग खरीदते व इसका भी समकालीन भारतीय कला के विकास पर अनिष्ट परिणाम हुआ। इस परिस्थिति के बावजूद भारतीय कलाकारों ने पाश्चात्य आधुनिक प्रकल्पनधर्मों पर जो प्रभुत्व प्राप्त किया है वह सराहनीय है व आशा की जा सकती है कि भविष्य में इस प्रभुत्व को योग्य मार्गदर्शन मिल कर भारतीय कला फिर मौलिक सर्जन की दिशा में अग्रसर होगी, अपना स्वतंत्र रूप प्राप्त करेगी व भारतीय सामाजिक धारा जुड़ कर उसका एक आकर्षक एवं महत्वपूर्ण अंग बनेगी।

समकालीन भारतीय कला में प्राचीन भारतीय कलाशैलियों से ले कर पाश्चात्य आधुनिक अनियंत्रित कला तक सब का समिश्र रूप में विविधतापूर्ण दर्शन है। कुछ प्रमुख प्रसिद्ध भारतीय कलाकारों की कला के सदर्भ में निम्न विचार व्यक्त किये जा सकते हैं।

ए. ए. आलमेलकर व रसिक रावल ने जलरंगों में, समकालीन जीवन से विषयों को चुन कर, चित्रण किया व उनकी चित्रातंगत मानव व प्राणियों की आकृतियाँ परंपरागत भारतीय रेखात्मक शैली के आधुनिक रूप हैं। आलमेलकर ने अक्सर गतों पर प्रथम पतले रंगों में व बाद में सूखे, चमकीले रंगों को ले कर चित्रण किया जिससे उनके चित्र प्रकाशीय हिलावट व चमकीली रंगगति से आकर्षक बने हैं। तीखी रेखा के प्रयोग व अत्यधिक आलंकारित्व के कारण उनके चित्रों में राजपूत शैली के चित्रों की प्रसन्न सीम्यता का अभाव है। रसिक रावल प्रथम पतले व पारदर्शक भिन्न रंगों को एक साथ बहाकर पार्श्वभूमि को वस्तु-निरपेक्ष रूप देते व उम पर बारीक रेखा से लंबी अल्पवस्त्रधारी मानव या पालतू जानवरों की आकृतियों को समतल रंगों में चित्रित करते। रेखांकन पर भारतीय परंपरागत शैली का प्रभाव होते हुए भी, रंगक्षेत्रों के घापसी विरोध, अलंकरण व प्रतीकात्मता का अभाव, आकारों का सुदीर्घीकरण आदि कारणों से रावल के चित्र दर्शन में पाश्चात्य अभिव्यजनावादी शैली के सदृश हैं। आलंकारित्व, समतल रंगांकन, आकारों के सरलीकरण, मोटी रेखा के प्रयोग व धार्मिक विषयों के चयन के विचारों से श्रीनिवामुलु की कला लोककला में प्रेरित है व उसको उन्होंने अभ्यास, लयबद्धता व चमकीले रंगों की आकर्षक रंगगति से विकसित व वैयक्तिक रूप प्रदान किया है। गीतम बापेजा ने लोककला व राजपूत कला का समिश्र रूप में विकास कर के सीमित रंगों में धार्मिक विषयों का प्रभावी चित्रण किया है। हुसैन व बदीनारायण की कला के प्रमुख प्रेरणास्रोत लोककला व खिलौनाकारी हैं। लोककला समान सरलीकरण के अलावा हुसैन आकारों को पिकावों की

नीग्रोकालीन ऐंठन दे कर, रंगों की मोटी परतों में व स्पष्ट बाह्य रेखा से प्रकृत करते एव आरम्भिक विश्लेषणात्मक घनवाद का इतना सीमित प्रयोग करते कि उससे उनके चित्रों के विषय प्रतिपादन को हानि नहीं पहुँचती। दुर्वन ने भिन्न विषयों को चित्रित किया है जिनमें व्यक्तिचित्र, पौराणिक कथाएँ—रामायण, महाभारत जैसी—रागरामिनियां, समकालीन घटना—आपातकाल की घोषणा, चन्द्रमा पर मानव का अवतरण—बनरह विषय है। जानवरों के चित्रों में उनके घोड़ों के चित्र विशेष प्रसिद्ध है। किसी भी विषय को ले कर वे प्रवृत्त चित्रमालिका तैयार करते, जिसका 'मदर टेरेमा चित्रमालिका' उदाहरण है; इसमें उन्होंने मैडोना के मातृवात्सल्य को सामाजिक महत्त्व की दृष्टि से चित्रित किया है। बर्दी-नारायण लोक कला के समान मोटी व स्पष्ट बाह्य रेखा से सरलीकृत आकारों को चित्रित करते एव उनकी कला पर बिजाटाईन पच्चीकारी का भी प्रभाव है। उन्होंने सामाजिक दृश्यों के प्रलावा ईमा के जीवन की घटनाओं के प्रभावपूर्ण चित्र बनाये हैं जो दर्शन में रूपा के अभिव्यजनावादी धार्मिक चित्रों के सदृश हैं किन्तु उनमें निराशा व पीड़ा के भाव नहीं हैं जो रूपा के चित्रों में हैं।

विनोद बिहारी मुखोपाध्याय की शैली में भारतीय कला की रेखात्मकता व गोथिक कला के सरलीकृत ठोसपन का समिश्र स्वरूप होने से वह भित्तिचित्रण के लिये बहुत उपयुक्त सिद्ध हुई। भित्तिचित्रण के प्रलावा उन्होंने दैनिक जीवन के प्रसंगों को ले कर चित्र बनाये जो प्राण्यात्मिक भावना से भरे हुए हैं। शैलोज मुखर्जी, हेन्डार, चावडा, वेन्ट्रे व बी. प्रभा की कला में भारतीय परंपरागत शैली की लयबद्ध रेखा, यथार्थवाद, व पार्श्वतः प्राधुनिक कला के विभिन्न गुणों का समन्वय है। दैनिक जीवन से चुने हुए दृश्यों को शैलोज मुखर्जी ने गतिमान लयबद्ध बाह्यरेखा से आकारों को प्रकृत करके व रोमांसवादी उन्मुक्तता, सीमित छायाकन, धमकीली रंगसंगतियों के साथ चित्रित किया, व उनके चित्र बहुत ही आकर्षक बन गये हैं। उनके चित्रों में पनघट, खेत आदि ग्रामीण जीवन के दृश्यों की प्रचुरता है। हेन्डार की रेखा के अतर्गत गतिरत्न व लय के अतिरिक्त मानव शरीर के गहरे अध्ययन का प्रभाव है जिसकी वजह से उनकी कला अभिव्यजनावाद से भी यथार्थवाद के अधिक निकट है व चित्रविषय भी मूलभूत से समझ में आता है। विषय के महत्त्व के प्रलावा उन्होंने सतह की बुनावट, रंगसंगति की आकर्षक योजना, कुशल संयोजन व गतिरत्न-दर्शन की ओर विशेष ध्यान दिया है। उनके चित्रों के विषय अक्सर शहरी या ग्रामीण जीवन के दृश्य होते हैं जैसे कि मां व शिशु, चक्की, बाजार, रंगपचमी, गृहनिर्माण आदि। उन्होंने अपने चित्रों में आवश्यकतानुसार क्षेत्रों का घनवादी विभाजन भी किया है। चावडा की रेखा में लहरो की वक्रता व गतिरत्न है व उसके अनुकूल उनके चित्रों के विषय भी हैं जो अधिकतर नृत्य या गतिपूर्ण क्रियाओं से सम्बन्धी हैं। शरीर-रचना-शास्त्र के गहरे अध्ययन एव प्रत्यक्ष देख कर किये मानव के विभिन्न मुद्राओं में चित्रण के कारण

उनकी मानवाकृतिया यथार्थ व सजीव प्रतीत होती हैं। वेद्रे नैसर्गिक रूप-सौंदर्य की अभिवृद्धि का विशेष ख्याल करते व उनकी नारी-आकृतिया बसोली शैली की नारी-आकृतियों के समान सुन्दर हैं। उन्होंने रेखा से भी छटाओं के विरोध पर अधिक बल देकर आकारों को उभारा है व छायाप्रकाश के स्थान पर हलके गहरे क्षेत्रों का घनवादी तरीको से काल्पनिक प्रयोग किया है। 'पनघट', 'कांटा', 'ख्वाब' आदि चित्र पूर्ण रूप से घनवादी पद्धति के हैं फिर भी उनके विषय सरलता से समझ में आते हैं। उनकी रगसगति, चमकीली व आकर्षक होती है व उसमें भारतीय परंपरा का दर्शन है। उन्होंने प्रयोग के तौर पर वस्तुनिरपेक्ष चित्रण भी किया किन्तु उससे उनको सतोप नहीं मिलने से उन्होंने फिर निजी पूर्ववर्ती शैली में चित्रण प्रारम्भ किया। बी. प्रभा ने मोदिल्यानी के समान, किन्तु स्पष्ट बाह्य-रेखा से श्रक्ति, मानवाकृतियों को सुदीर्घ रूप दे कर चित्रित किया है किन्तु उनमें मोदिल्यानी के समान आंतरिक भावदर्शन व काव्य का अभाव है, यद्यपि सुन्दर रगसगति, प्रभावपूर्ण कुशल मयोजन व सादगी से उनके चित्र बहुत ही आकर्षक होते हैं। उन्होंने अधिकतर मनुआरिणों, देहाती स्त्रियाँ, मा व शिशु जैसे प्रामाण्य विषयों को लेकर चित्रण किया है। सबावाला की कला स्पष्ट रूप से घनवादी है व उनका घनवाद वियों के समान नियमबद्ध व आलंकारिक है। बरसों तक घनवादी चित्रण करने के बाद 1980 से प्रासपास उन्होंने घनवाद को छोड़ कर, गामिक विषयों के चित्र बनाना प्रारम्भ किया जिनमें 'पवित्र कुंज', 'शिष्य', 'भिक्षु' आदि जीर्णक के चित्र हैं। इन चित्रों की मानवाकृतियाँ पिकासो की शास्त्रीयता-वालीन कला या गोथिक कला के समान ठोसपन लिये हुए हैं एव शैली विषयानुकूल है; चित्र काफी प्रभावपूर्ण हैं।

चित्रकार कृष्णाजी आरा ने फूलदानों या वस्तुसमूहों के चित्रों में इटालियन आत्म तत्वीय चित्रकार मोरादी के समान गूढ आत्मिकता व स्मृतिव्याकुलता के भाव हैं यद्यपि आरा की अंकनपद्धति, पूर्णरूप से भिन्न है। उन्होंने पारदर्शक पतले रंगों की हलकी परतों पर गहरे या काले रंगों से, जापानी सुमी शैली के समान, मोटी रेखा एवं रंगों का फेलाव के प्रयोग से चित्रण किया है। राजपूत कला के रागरागिनियों के चित्रों से प्रेरित प्रतीकात्मकता व पार्श्वस्थ अभिव्यजनाववादी कलाकार घोस के समान बारीक रेखाओं से युक्त चित्रण लक्ष्मण पं की विशेषताएँ हैं। उन्होंने प्रामाण्य जीवन, निसर्गदृश्य, पौराणिक कथाएँ आदि विभिन्न विषयों को लेकर चित्रण किया है। अमेरिका जाकर रहे फ्रान्सिस न्यूटन सोजा ने नव-नवीन संयोग करने में रुचि ली। किन्तु वस्तुनिरपेक्ष चित्रण का कड़ा विरोध किया। उनके चित्रों के विषय अधिकतर ईसाई धर्म से संबंधित हैं व उन्होंने बिजान्टाइन कला एव, राजपूत कला का आधुनिक रूप देने के प्रयत्न किये हैं। एक अन्य भारतीय चित्रकार एस. एच. राजा ने पेरिस को अपना निवास स्थान बनाया, व फ्रेंच चित्रकार निकोल द स्ताल के समान विस्तृत क्षेत्रों पर, चित्रण चारू

से, मूल रंगों का प्रयोग करके, मोटी परतों की चौड़ी धज्जियों में दृश्य-चित्र बनाये। इन चित्रों में अधिकतर स्वीट्ज़र्लैंड के पहाड़ी दृश्य व फ्रान्स के गहरी दृश्य हैं। सतीश गुजराल ने प्रारंभ में मेक्सिकन चित्रकार ओरोज्को की शैली का अनुसरण कर के मानव की प्रगतिकता, निराशा व दर्द के अभिव्यञ्जनावादी चित्र बनाये। उनके कुछ चित्रों में वीरान दृश्यों के अन्तर्गत केवल मानवछायाओं को प्रकृत किया है जिससे चित्र किरिको के समान भारततत्त्विय प्रभाव डालते हैं। कुछ वर्ष बाद उन्होंने खुरदरी पृष्ठभूमि पर मोटी रेखा से प्रकृत मानव सदृश्य भाकृतियों का चित्रित कर के दार्शनिक अभिव्यक्तिके चित्र बनाये। उन्होंने कोलाज व मोटाप पद्धति के भी बहुत से चमकीली रंगसंगति के चित्र बनाये हैं जो रहस्यात्मक हैं।

मोहन सामंत, नायतोडे, शांति देवे, जी. प्रार. सतोप, ज्योति भट्ट, जेपम पटेल व स्वामिनाथन् की कला पश्चात्य अनियमित कला व पदार्थ चित्रण से प्रभावित है।

प्रतिपद्यवादी चित्रकारों में से रामचन्द्रन, विकास भट्टाचारजी, गणेश पाइन व परनजीतसिंह ने काफी प्रभावी चित्रण किया है। रामचन्द्रन के खातहीन मानवाकृतियों से युक्त सुखे चित्रों में फ्रान्सिस बेरुन के चित्रों की भयानकता है। गणेश पाइन के चित्रों में पील चले की आंतरिकता है व उनकी मानवाकृतिया किसी देवी शक्ति से सम्मोहित लगती हैं। विकास भट्टाचारजी के चित्र भूतप्रेतों की दुनिया के सदृश डरावने हैं। परनजीतसिंह के मानवरहित व गूढ प्रकाश से व्याप्त दृश्य एडवर्ड हाप्पर के या भारततत्त्विय चित्रों के समान रहस्यमय है।

पिराजी सागर मुख्य रूप से खुरदरी सतह, मोटी रेखा व एठनदार मानवाकृतियों की योजना करके चित्र बनाते हैं व उनके मानव अन्तर्ले अस्तित्ववादी दर्द से व्यथित दिखायी देते हैं। उनका हम मुंख व नोल्ड की परम्परा के अभिव्यञ्जनावादी चित्रकारों में शामिल कर सकते हैं।

तन्त्र-कला :—करीब 25 वर्ष पहले भारतीय कलाक्षेत्र में तन्त्र-कला नाम से कुछ नये रूप-रंग के चित्रों की निर्मिति शुरू हुई जिसके प्रणेताओं में के. सी. एस. पनिकर व श्रीर उसके विकास में विशेष प्रयत्नशील रहे जी. प्रार. सतोप। पनिकर के चित्रों को देखते ही ऐसा लगता है कि हम बड़े पैमाने पर बनायी किसी अद्भुत प्रभाव की तांत्रिक रचना को देख रहे हैं। अब प्रश्न उठता है कि केवल इन सादृश्य से ही ऐसी रचना को कलाकृति मानना कहा तक उचित है और यह भी निर्विवाद है कि ऐसी कृति का कोई तांत्रिक महत्त्व नहीं होता। वास्तविकता यह है कि 'तन्त्र-कला' शब्दप्रयोग ही विरोधभासी है। तन्त्र कोई कला न होकर सिद्धि की विद्या है जिसका कलासर्जन से कोई सम्बन्ध नहीं है। हा, यह सम्भव है कि तन्त्र-कला नाम से बनायी गयी रचना में वस्तु-निरपेक्ष कलात्मक गुण प्रतीत हो सकते हैं। जैसे कि पनिकर के चित्रों में हम देख सकते हैं। पर ऐसी स्थिति में उसकी तन्त्र-कला के बजाय वस्तु-निरपेक्ष कला

के अन्तर्गत पहचानना उचित है। यहां तिब्बत की परम्परागत यका-पताका-शैली का विचार सामने आता है। कहा जाता है कि ये चित्र विशेष साधना व तन्त्र-प्रयोग के साथ बनाये जाते हैं व उनमें मनोकामनाओं की पूर्ति करने का सामर्थ्य होता है। किंतु इसका समाधान तन्त्र-विद्या में विश्वास करनेवाला एवं उसका गहरा अध्ययन किया हुआ व्यक्ति ही दे सकता है। इसका विचार आधुनिक कला के अन्तर्गत अप्रासंगिक है।

बीसवी सदी के छठे दशक के बाद बहुसंख्य नये भारतीय कलाकार पाश्चात्य आधुनिक शैलियों के अनुसरण में लगे गये और सार्वजनिक संस्थाओं की प्रदर्शनियों में आधुनिक कला के प्रतिरिक्त अन्य शैलियों के चित्रों का दर्शन दुर्लभ हो गया। नवीन अंकनपद्धतियों पर प्रभुत्व प्राप्त करने के हेतु या अध्ययन के विचार से विदेशी शैलियों का अनुकरण कला के विकास की दृष्टि से सामयिक आवश्यकता है। किंतु केवल अंकनपद्धतियों पर प्रभुत्व प्राप्त करने से सज्जनशील कलानिर्मिति नहीं की जाती जिसके लिये कलाकार में आंतरिक प्रेरणा का होना आवश्यक है। समसामयिक प्रदर्शनियों का प्रवलोकन करने पर निराशा होती है। इनमें बहुसंख्य कृतियां केवल पाश्चात्य कला का अनुकरण मात्र दिखायी देती हैं। ये कलाकृतियां भारतीय गृहों या सार्वजनिक स्थानों के लिये समुचित नहीं लगती। इसके मुख्य कारण हैं कलाकारों में भारतीय जीवनदर्शन व परम्परा के प्रति अनास्था, पाश्चात्य भौतिक जीवन के प्रति मोह व एकमात्र व्यावसायिक दृष्टिकोण। ये कलाकृतियां केवल विदेशी खरीददारों के लिये, या उन लोगों के लिये जिनका पाश्चात्य ढंग का रहन-सहन है, बनायी गयी है ऐसे यदि प्रतीत होता है तो कोई आश्चर्य नहीं है।

समसामयिक पाश्चात्य कला यहाँ के लोगों के जीवन दर्शन को प्रतिमित करती है और वहाँ के वातावरण व संस्कृति का एक अनिवार्य अंग बन गयी है। विशुद्ध कलासर्जन के अलावा पाश्चात्य कलाकार मिनिमल कला, अधिष्ठापन, स्पल-विशिष्ट-शिल्प, वातावरणीय कला-प्रयोजना, घटना-मचन, मनोवर्धक कला-कार्यक्रम वगैरह नामों से ज्ञात, वहाँ के परिवेश व मानसिकता के अनुरूप मिश्रमाध्यम कलाकृतियों व कार्यक्रमों द्वारा लोगों के जीवन को भावपूर्ण अनुभूतियों से सम्पन्न करने के लिये उत्साह से कार्य करते हैं, जबकि यहाँ के कलाकारों का जनसम्पर्क नहीं के बराबर है। पाश्चात्य देशों में आधुनिक कलाकारों द्वारा किये सशोधन व सर्जनकार्य से वास्तुकला, शहर-निर्माण, प्रयुक्त-कला के सभी क्षेत्र—विज्ञापन, फर्नीचर, पुस्तकचित्रण, वस्त्रालंकरण, वस्तुरचना आदि—नाटक, नृत्य वगैरह काफी विकसित हुए हैं; दस्तकारी को भी लाभ पहुँच कर उसकी उन्नति हो गयी है। पिकासो, मातिस, शागल, से लेकर नयी पीढ़ी के समसामयिक कलाकारों तक सभी ने प्रयुक्त कला के विभिन्न क्षेत्रों में कार्य कर के उसको नया रूप देने के प्रयत्न किये हैं। भारत में अभी प्रयुक्त कला व दस्तकारी को निम्न

व्यक्तिगत रुचि वगैरह तर्क बाह्य तत्त्व कार्य करने हैं । इन्हीं प्रणालियों की देन है भजीव समीक्षक व निर्णायक वर्ग जिनके निर्णय हमेशा यादविवाद को जन्म देते हैं ।

मौलिक शैली को विकसित करने से पहले, कला के मूलाधार तत्वों से व निजी कलात्मक व्यक्तित्व से परिचित होने के लिये पूर्ववर्ती तथा विदेशी कला का अध्ययन, अनुकरण व अनुसरण करना जरूरी होता है । इसके बिना प्रकल्पकता पर प्रभुत्व प्राप्त नहीं किया जा सकता । आधुनिक कला इसके लिये प्रपवाद नहीं है । अनुकरण व बाह्य प्रभाव व्यक्तिगत मौलिकताओं को उभारने में सहायक होते हैं । कलाकार की महानता इसमें है कि अध्ययन से निजी कलात्मक व्यक्तित्व का विकास होने पर वह स्वतंत्र रूप से सर्जन करने में कहा तक सफल होता है । अतः आरम्भिक अनुकरण व मौलिक सर्जन इनमें कोई अंतर्विरोध नहीं है । प्रत्येक श्रेष्ठ आधुनिक कलाकार से पूर्ववर्ती कला से व कभी विदेशी कला से बहुत कुछ अपनाकर अपनी कला को मौलिक रूप दिया । प्रभाववाद के विकास में जापानी कला ने कितना मार्गदर्शन किया यह हमने देखा । जापानी छापचित्रों के समतलत्व, रेखात्मकता, संयोजन, अधूरी मानवाकृतियों के अंकन के तरीकों को देगा, गोर्ग्वे, वानुगो व तुलुज लोभक ने स्पष्ट रूप से अपनाया है । गोर्ग्वे ने बोरोबुदुर पंगोडा के शिल्प की एवं वानुगो ने हिरोशिगे के प्रकृतिचित्र की अनुकृतियाँ कीं । पिकासो व ब्राक ने आइबीरियन मूर्तियों से प्रेरणा लेकर घनवाद का विकास किया । मातिस व पोल क्ले इस्लामी कथा के रंगकन व प्रालंकारित्व से प्रभावित थे । चीनी स्याही शैली ने मार्क टोबी व घम्बावादी चित्रकारों को प्रेरित किया ।

आधुनिक कलाकार पूर्ववर्ती कलाकारों के कितने श्रेणी थे यह भी हमने देखा । पुर्से रोमन कला को, सेजान पुर्से को व पिकासो सेजान को मार्गदर्शक मान कर आगे बढ़े । अभी तो देगा ने हथो से कहा था कि "हरेक के मातापिता होते हैं" । क्रांतिकारी आदोलनो को भी पूर्ववर्ती सदृश कार्य से सहायता लेनी पड़ती है । अनुकरण का अर्थ यह नहीं है कि पूर्ववर्ती सीमा में अनुबद्ध होकर रहना बल्कि आगे बढ़ने के लिये पूर्व-कार्य को जानना । योरप के भिन्न देशों के आधुनिक कलाकारों ने एक दूसरे से कितना लाभ उठाया इसका भी हमने अध्ययन किया । अतः मौलिकता भी अध्ययन व बाह्य प्रभाव पर कितनी आधारित है यह समझना आवश्यक है ।

ग्राम अनभिज्ञ आदमी की धारणा है कि आधुनिक कलाकार केवल 'कला के लिये कला' को ध्येय मानकर 'स्वान्तः मुखाय' चित्रण करता है व उसे सामाजिक परिस्थिति या मानवजीवन से सम्बन्धित विषयों से कोई लेना देना नहीं होता; किन्तु उसका यह मत कितना भ्रान्तिपूर्ण है यह इतिहास के अध्ययन से सिद्ध होता है । आदिम कला शिकार व मन्त्रतन्त्र से सम्बन्धित थी, ग्रीक कला का विषय पौराणिक गाथाएं था, मध्ययुगीन कला ने बायबल, रामायण, महाभारत, बौद्धधर्म, जनधर्म को चित्रित किया, उसके पश्चात् राजाश्रय पर कलीकूली कला ने दरबारी

जीवन का चित्रण किया और उसी प्रकार आधुनिक कला समकालीन जीवन व मानसिकता को प्रतिमित करती है। राजा व धर्म का प्रभुत्व समाप्त होकर पीड़ित जनता की स्वाधीनता व अभ्युत्थान की आकांक्षाएँ पनपने लगी व यथार्थवादी कलाकारों ने सहानुभूतिपूर्वक उनकी व्यथाओं व आकांक्षाओं को चित्रित किया। जिस तरह मध्ययुगीन कला पर धार्मिक ग्रंथों में उल्लिखित विचारों का प्रभाव था उसी तरह आधुनिक कला पर समकालीन साहित्य द्वारा प्रसृत विचारों का प्रभाव है। कलाकारों का साहित्यिकों से घनिष्ठ संपर्क रहता व उनमें विचारों का आदान-प्रदान होता। प्रतीकवाद का जन्म मालार्ने व बर्लेन के साहित्य से हुआ व अभिव्यजनावाद का जर्मन साहित्य से। अतिथयार्थवाद को फ्राइड के मनोविश्लेषण से प्रेरणा मिली व उसके सूत्रधार थे साहित्यिक ब्रौटो, एल्वार व रेवार्दी। भविष्यवाद में फासिज्जम के आत्यांतिक विचारों का प्रकटीकरण है। पाँप कला में भौतिकतावाद से अस्त समाज का चित्रण है तो मनोवर्धक कला में तथेवाज दुनिया का प्रतिरूप है। वस्तुनिरपेक्ष कला, घनवाद व ऑप कला को हम जीवन से विमुख नहीं मान सकते। मोड्रियान व वान डोसबुर्ग ने लिखा है कि वे विश्वरचना के अतमंत जो गणितीय सिद्धांत हैं उनके अनुसार रचना करके मानवजीवन में सुसंवाचित्व प्रस्थापित करना चाहते हैं। वे सोचते थे कि जीवन के अंगप्रत्यंग में विशुद्ध सौंदर्य का अंतर्भाव होने से कला का स्वतंत्र रूप से अस्तित्व नहीं रहेगा व जीवन स्वयमेव सुन्दर व कलापूर्ण बनेगा। इसी विचार से आकारनिष्ठ कला व नेत्रीय कला प्रेरित हुई थीं। पोलाक की चित्रण पद्धति व धन्वावाद का मूल विचार था सर्जनक्रिया को कलाकार के अहम् से मुक्त करके सौन्दर्य को अपने आप स्वाभाविक रूप में प्रकट होने देना। इस दृष्टि से वे नैसर्गिकतावादी चित्रकारों से भी निसर्ग के अधिक निकट व उत्कट भक्त थे। साठोत्तरी कला में परिवेश को कलात्मक अनुभूति से संपन्न करने के प्रयत्न हो रहे हैं। आधुनिक कलाकारों के सम्मुख कोई सामाजिक विचार नहीं था यह मत अर्थात् अयथातथ्य है। पिकासो ने 'ग्वेनिका' को चित्रित करने के पश्चात् स्पष्ट किया था कि समाज के प्रति निष्कर्तव्य होना कलाकार के लिये संभव नहीं है। वान गो ने लिखा कि वे ऐसे चित्रों की निर्मित करना चाहते हैं जो गरीब परिवारों के दीवारों को सजाएँ।

प्राचीन धार्मिक या दरबारी कला से आधुनिक कला की जो प्रमुख भिन्नता है वह है उसका विशिष्ट रूप। डाविन का उत्क्रांतिवाद, अस्तित्ववादी दर्शन, मनोविश्लेषण व वैज्ञानिक विकास ने कलाकारों को भिन्न दिशाओं में निर्दिष्ट किया। कुछ कलाकार आंतरिक जीवन की अभिव्यक्ति के प्रयत्नों में जुट गये जिससे अभिव्यजनावाद, अतिथयार्थवाद व आत्मतत्त्वोय चित्रण ने जन्म लिया तो कुछ जड़वादी कलाकार बाह्य सौंदर्य के विकास के प्रयत्नों में लगे जिससे घनवाद, नवतत्त्वोयवाद, विशुद्धवाद जैसे रचनाप्रधानवादों ने जन्म लिया। न्यूयार्क नैती के कुछ कलाकार तामोवाद व जैन दर्शन से प्रभावित होकर कार्य करने लगे।

प्राधुनिक कला के कुछ प्रशंसकों की धारणा है कि प्राधुनिक कला पूर्ववर्ती कला से अधिक विकसित है, किन्तु उनकी यह धारणा तथ्य पर आधारित नहीं है। वास्तव में विकास की कल्पना विज्ञान व गणित जैसे विषयों को जिस तरह लागू की जाती है वैसे कला को नहीं लागू की जा सकती। कला मानव के आवांमक जीवन को प्रकाशित करती है और उसमें प्रादिमकाल से अब तक की परिवर्तन नहीं हुआ है। मानव का जीवन के प्रति दृष्टिकोण बदलता गया व उसका कला के रूप पर किस तरह प्रभाव पड़ा यह हमने देखा। सभी कलातंत्रों पर समान रूप से बल दे कर सफल कलाकृति नहीं बनायी जा सकती। यदि वास्तविक रूप को चित्रित करना है तो काल्पनिक रंगसंगति व विकृतिकरण का प्रयोग नहीं किया जा सकता और भावनाओं की तीव्रता को दर्शाना है तो वास्तविक रूप में परिवर्तन करना पड़ता है।

रेखात्मक चित्रण व घनत्वांकन का प्रभाव अपनी-अपनी जगह है व उनमें तुलना नहीं की जा सकती। दर्शक को सिर्फ इसका विचार करना चाहिये कि कलाकार अपने लक्ष्य की पूर्ति में कहीं तक सफल हो गया है। कुछ लोग यथार्थवादी चित्रों को तुच्छ समझते हैं जो उचित नहीं है। वास्तव में यथार्थवादी कलाकार बाह्य रूप का हुबहु अनुकरण नहीं करता बल्कि अपनी कल्पना से उसको प्रादश या सरलीकृत रूप में चित्रित करता है जो बर्ह पेट के समतल पृष्ठभूमि पर आकर्षक नहीं बन सकता। अतः यथार्थवादी कला का भी अपना महत्त्व है। ई. एच. गॉम्ब्रिच के इस सम्बन्धी विचार उद्बोधक हैं, उन्होंने लिखा है, "हमको समझना चाहिये कि किसी कलाकृति में यदि कुछ गुणों का विकास किया है तो वहाँ जरूर अन्य गुणों की हानि हुई है, और यह जो आरंभिक दृष्टि से विकास प्रतीत होता है उसको वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण से कोई महत्त्व नहीं है। हम नहीं कह सकते कि कलाकृति अधिक उच्च स्तर पर पहुँची है या उसका कलात्मक मूल्य बढ़ा है"।

दर्शक को नगण्य समझने की कलाकारों की प्रवृत्ति तर्कशुद्ध नहीं है। कलाकृति जब दर्शक के अवलोकनार्थ रखी जाती है तो स्वाभाविक है कि वह उसकी प्रतिक्रिया जानने के लिये रखी जाती है। अतः दर्शक को अस्तित्वहीन कैसे माना जा सकता है? क्या हम उसको मूढ़ समझकर उसको मौन सहमति चाहते हैं? इससे कला का श्रेष्ठत्व कैसे सिद्ध हो सकता है? सर्वसाधारण दर्शक की मनोवृत्ति नये रूप के प्रति सदेहप्रस्त रहती है, किन्तु इसका अर्थ यह नहीं होता कि उसमें सौन्दर्यदृष्टि या रसग्रहण क्षमता का अभाव है। दर्शक हमेशा नयी कलाकृति को अपनी पूर्वकल्पना या अपने जीवन से संबंधित देखना चाहता है और इसकी यह प्रवृत्ति मनोवैज्ञानिक सिद्धांत के अनुसार है। किसी भी नये विचार या कार्य का स्वीकार परीक्षण के बिना कैसे किया जा सकता है? मनोहर रंगसंगति व

रचना के प्रति दर्शक उदासीन नहीं होता, यदि वह किसी व्यक्तिचित्र या दृश्यचित्र के अन्तर्गत हो। किंतु रंगों व आकारों की रचना को विशुद्ध रूप में ग्रहण करने में उसको कठिनाई होती है क्योंकि किसी भी कृति को जीवन से पृथक् रूप में देखने का वह भादि-ब्रह्म होता है, न वह समझता है कि उसका कुछ प्रयोजन है। प्राधुनिक वस्तुनिरपेक्ष-कृतियों की ओर उदासीन व्यक्ति अपने वस्त्रों, गृहों व दैनंदिन-उपयोग की वस्तुओं को प्राधुनिक रूप में पसन्द करता है। वास्तव में कला व जीवन-ऐसा-पृथक् विभाजन ही अस्वाभाविक है। हर कोई परिवर्तन चाहता है व यह एक-स्वाभाविक मानवप्रवृत्ति है, किन्तु उसकी मनीषा होती है कि उस परिवर्तन-पर-निजी कल्पना व व्यक्तित्व की छाप हो। इस द्विधा मनःस्थिति से बाहर निकलने-का-कार्य समाज-मनोविज्ञान, परिचय, साहचर्य व समय के तत्त्व करते हैं, व अन्त में सच्ची कला को दर्शक स्वीकृत कर लेता है। यहा यह नहीं समझना चाहिये कि इस प्रक्रिया में दर्शक की स्वाभाविक सौंदर्यभावना तटस्थ रहती है। कुछ समय तक वह अनिश्चय की अवस्था में रहती है किन्तु अन्तिम निर्णय उसी का-होता है। इस सम्बन्ध में फ्रैंक नोरिस ने लिखा है, "लोगो का व उनकी अनभिज्ञता, का मजाक उड़ाना आसान है किन्तु यह निविवाद सत्य है कि जो कला अन्त में लोगो की समझ में नहीं आती वह एक पीढ़ी तक भी जीवित नहीं रह सकती, न कभी रही। व्यापक दृष्टिकोण से, विश्लेषण का निष्कर्ष है कि अन्तिम निर्णय लोगों का होता है"।

विश्व की-उत्पत्ति व निरन्तरता द्वैत पर आधारित है व यह मूलभूत सिद्धांत केवल-दर्शनशास्त्र की निष्पत्ति नहीं है। कला व विज्ञान के सैद्धांतिक अध्ययन में भी द्वैत की सर्वव्यापक संचालन शक्ति का साक्षात्कार होता है। प्राधुनिक कला का इतिहास इस द्वैदात्मकता से परिपूर्ण है। यह एक स्वतन्त्र अध्ययन का व्यापक विषय है व उसके महत्त्व को सूचित करने के उद्देश्य से यहाँ कुछ प्रमुख उदाहरणों का उल्लेख प्रस्तुत है।

कला के इतिहास में शास्त्रशुद्धता व उन्मुक्तता के स्वतन्त्र महत्त्व का स्थान स्थापित-वर्णन किया है। शास्त्रीय कला, नवशास्त्रीयतावाद, नवसचील-वाद व रचनावाद में शास्त्रशुद्धता पर बल दिया है। तो बेरोक कला, रोमांसवाद व वस्तुनिरपेक्ष-अभिब्यंजनावाद में उन्मुक्तता कलानिर्मिति का प्रमुख आधारतत्त्व माना गया है। कला का इतिहास इन द्विविध मतों के संपर्क से भरा है। क्या ये दोनों इतने-विरोधी तत्त्व हैं कि उनका सहास्तित्व या सहयोग सम्भव नहीं है? सूक्ष्म-विचार करने पर वास्तविकता तो कुछ विपरीत ही नजर आती है। जिनको हम शास्त्र समझते हैं वह असल में सर्जनसम्बन्धी कुछ सीमित नियमों की परंपरा होती है-वह कलान्तर्गत तत्वों के समूचे सचिले गणित-जो कि अमर्याद है-का सम्यक्-व्यवहार नहीं कर सकती। साधना से शास्त्र पर प्रभुत्व प्राप्त कर के कलाकृति

को रूप दिया जा सकता है किन्तु उममें 'सजीवता नहीं घाती जब तक कलाकार तन्मय हो कर अपनी भाव सवेदनाओं से उसको अनुप्राणित नहीं करता। इसके बिना कलाकृति कठोर बनती है। दूसरी ओर, जिसको उन्मुक्त चित्रण कहते हैं वह कोई निरंकुश स्वच्छंद कार्यपद्धति नहीं होती। चित्र में कला के सर्जनतत्त्वों में सामंजस्य विधान के लिये कुछ लिखित व प्रलिखित नियमों का पालन करना पड़ता है, नहीं तो वह बिखरा हुआ, अविकसित व दुर्बल बनता है। यह कला का अन्तर्गत अनुशासन है जिसके लिये अध्ययन आवश्यक है। ऐसा कोई, कलाकार नहीं हुआ जिसने कठोर साधना से कला के इन अन्तर्गत नियमों को आत्मसात् नहीं किया। चीनी सुमी शैली की चित्रकला व पोलाक की उन्मुक्त चित्रण एकाग्र अवस्था में ही किया जा सकता है। ऐसी एकाग्र अवस्था प्राप्त करने से पहले इन शैलियों के कलाकारों ने कितनी साधना की यह सर्वविदित है। अतः शास्त्रशुद्धता व उन्मुक्तता कोई विरोधी विचारे नहीं हैं। यह केवल भिन्न तत्त्वों के न्यून या अधिक प्रयोग की बात है। ख्यातनाम होने के पश्चात् भ्रमसर बहुत से कलाकारों की कृतियों में कृत्रिमता घाती है इसका कारण यह है कि ख्याति का बाह्य तत्त्व सर्जनक्रिया के लिये आवश्यक एकाग्रता में बाधा डालता है व प्रजित सफलता को बनाये रखने के लिये वे अपनी शैली को बुद्धिपूर्वक दोहराने लगते हैं। बहुत ही कम कलाकार सफल होने के पश्चात् अपनी कलात्मक तन्मयता को बनाये रख सकते हैं व ऐसी मन-स्थिति में सर्जन का आनन्द नहीं मिलता। शास्त्रशुद्धता व उन्मुक्तता का द्वंद्व अध्यात्मविद्या में चर्चित ज्ञानयोग व भक्तियोग के सदृश है। ज्ञान का परिणाम भक्ति में होता है व भक्ति से ज्ञान की प्राप्ति होती है; दोनों को पृथक् नहीं किया जा सकता।

और एक द्वंद्व यह है कि कला में कलाकार अपने आंतरिक जीवन को महत्त्व दे या बाह्य दृश्य जगत् को,—यानी कल्पना और यथार्थ में से किसको अधिक महत्त्व दे। मुँस, बले, मोर्बे आदि कलाकारों की कला में उनकी आंतरिक खलबली का दर्शन है जबकि पिकासो, ब्राक, मातिस व यथार्थवादी कलाकारों की कला में जड़ सौंदर्य का दर्शन है। असल में यह विभेदीकरण ही निराधार है। स्त्री सौंदर्य के भावात्मक या कार्पनिक पक्ष को यदि हम छोड़ देने दें तो उसके सौंदर्य में और कठपुतली के सौंदर्य के क्या अन्तर है? बाह्य सौंदर्य भी व्यक्ति की भावना व कल्पना पर निर्भर है। बाह्य जगत् से घृणा होना या प्रसन्न होना दोनों आंतरिक भावनिक स्थितियाँ हैं। भावनाएँ तो कई तरह की होती हैं। मोह, प्रेम, कृष्णा भय, घृणा आदि भावनाओं में से किसको महत्त्व दिया जाये यह कलाकार की सवेदनशीलता की दिशा, व्यक्तित्व व परिस्थिति पर निर्भर करता है। एक ओर, मनुष्य का आंतरिक जीवन बाह्य जगत् के परिणाम से निष्पन्न होता है तो दूसरी ओर मनुष्य अपनी मनोवृत्ति के अनुसार बाह्य जगत् को ग्रहण कर लेता

है। 'दृष्टि और सृष्टि' का विभाजन नहीं किया जा सकता। "सृष्टि मेरी कल्पना है" यह शोपेनहौर का सिद्धांत है, व उसका दार्शनिकों ने व मनोविज्ञान ने समर्थन किया है। दृश्य जगत् हरेक दर्शक को एक सा प्रतीत नहीं होता; मनुष्य की कल्पना परोक्ष रूप से वास्तविकता से जुड़ी रहती है। भारतीय दर्शन में इसीलिये लिखा है कि "संसार एक माया है"।

वस्तुनिष्ठा व आत्मनिष्ठा का द्वंद्व भी उपर्युक्त द्वंद्वों के समान भ्रातिपूर्ण है। जन्म से ही मानव सपकं में न आये व्यक्ति की आत्मिक स्थिति क्या हो सकती है? क्या उसके मन में धर्म, मोक्ष, कला, प्रेम आदि विचार उभर सकते हैं? वास्तव में आत्मनिष्ठा व वस्तुनिष्ठा का विभाजन विचारों को शब्दों में व्यक्त करने की या संप्रेषण की सुविधा के हेतु किया जाता है। सत्य और सौंदर्य को शब्दबद्ध नहीं किया जा सकता; वे शब्दों के पीछे अदृश्य रहते हैं। इसीलिये तो कहा गया है कि शब्दों का भावार्थ समझ लो और शब्दों को भूल जाओ। 'नेति, नेति' का निष्कर्ष यही है।

सामाजिक जीवन का विचार व व्यक्तिगत विकास भी एक ही सिक्के के दो पहलू हैं। सामाजिक जीवन से व्यक्ति का विकास होता है व व्यक्तिगत विकास से सामाजिक जीवन का। कला में रूप या रचना सौन्दर्य (form) व भावनाओं की अभिव्यक्ति (expression) का पृथक् विचार भी संप्रेषण की सुविधा के लिये किया जाता है। कौनसी कलाकृति है जो अच्छी गणितीय रचना मात्र है व जिसका मनोवैज्ञानिक या भावनात्मक प्रभाव नहीं होता? क्या भाड़े के रोनेवाले सहानुभूति पैदा कर सकते हैं? दूसरी ओर, रचनाकौशल के बिना भावनाओं की प्रभावी अभिव्यक्ति की जा सकती है? वस्तुनिरपेक्ष आकारों के प्रखरता, कोमलता, गतित्व स्थायित्व, वैभ्रतस्य वर्गरह गुण होते हैं जो साहचर्य से दर्शक के मन में भावोत्पादन करते हैं। किसी व्यक्ति को देखकर प्रेम, घृणा, भय, स्नेह, कठुणा आदि जो भाव पैदा होते हैं वे उस व्यक्ति की कृति व विचारों के प्रभाव उसके बाह्य रूप पर बहुत निर्भर करते हैं; और यह अनुभवजन्य मनोवैज्ञानिक सत्य है। अतः रूप व अभिव्यक्ति के पृथक् अस्तित्व को कैसे माना जा सकता है? वस्तु, सजीव ही या निर्जीव, उसके रूप का भावात्मक पक्ष होता है। इसलिये भारतीय दर्शन में दोनों को समान रूप से ज्ञात-शक्ति का निवास माना है। जिन निर्जीव साधनों—नूतिका रग, पट वर्गरह—की सहायता से कलानिमिति की जाती है वे भी अपने दानरिक्त गुणों से कलाकृति में जान डालते हैं जितना कि कलाकार अपनी भावनाओं, विचारों व कौशल से।

कला के इतिहास को कला के रूप-परिवर्तन का इतिहास माना जाता है। इस रूप-परिवर्तन के सर्जनात्मक कार्य में कुछ तादात्म्य से निरन्तरता का कलाकार की सच्ची सफलता है व उसकी, सन्धियों का प्रयत्न

को प्रेरित करने के लिये होता है। इसके बाद यदि कलाकृति को सामाजिक स्वीकृति व प्रशंसा मिलती है तो वह भी कलाकार को संतोषप्रद होती है, यद्यपि कलाकार तो अब तक यही कहते आये हैं कि जिस आन्तरिक अनुभूति को वे व्यक्त करना चाहते थे उसमें वे सफल नहीं हो पाये हैं। अतः कलाकार को मिलने वाले आरम्भिक आनन्द के अभाव सफलता का मापदण्ड एक ही रह जाता है जो है कलाकृति का सामाजिक महत्त्व। जीवन से आत्मसात् करके 'सरयु, शिव, सुन्दरम्' को पुनश्च 'जीवन' को व्यक्त करना यही कला का अर्थ है।

चित्र-सूची

चित्र	चित्रकार
1. कलाकार सम्मेलन-पुल	किर्शनेर
2. सेंट पीट्रोक्लस	ख्रिस्टियन रोल्फ्स
3. हरे कोट में महिला	ग्रीगुस्ट माके
4. मुखौटे	कार्ल होफेर
5. साफ्रेकोर के साथ मॉमार्न	उत्रिलो

टिप्पणियाँ

प्रस्ताव

(1) "Modern art is as old as thirty thousand years"—
Herbert Read (2) Art for art's sake.

पार्विक चित्रकला की पूर्वपीठिका

(1) 'Minerva's Conquest' (2) Prix de Rome (3) 'Oath of the Horatii' (4) 'Madame Recamier' (5) 'The Death of Socrates' (1787) (6) 'The Rape of the Sabinas' (7) 'The Death of Marat' (1793); 'Ladies of Ghent' (8) 'The Raft of the Medusa' (1819) (9) 'The Mad Assassin' (10) 'Dante and Vergil in Hades' (11) 'The Massacre of Chios' (1824) (12) 'Massacre of Painting' (13) 'Haywain' (1820) (14) 'For me form and colour are one'—Cezanne (15) 'The Death of Sardanapalus' (1844) (16) 'Moroccan Journal' (17) Prix de Rome श्री द रोम (18) Royal Academy of Fine Arts, Paris (19) 'Ecole des Beaux Arts' श्रीन द बोयार् (20) 'La Source, 'The Turkish Bath' (21) 'Francois Cornet', (22) 'Louis Bertin' (1832) (23) 'Maja Clothed' and 'Maja Nude' (24) 'La Caprichos' (25) 'Horrors of War' (26) 'Disasters of War' (27) 'Saturn Devouring His Sons' (1819); 'The Witches' Sabbath' (1820) (28) 'The Assumption of Mary; (29) 'Burial of Count Orgaz' (1586) (30) 'The cleansing of the Temple' (31) 'The Battle of Schools' (32) 'After Dinner at Ornans' (33) 'Funeral at Ornans' (1849) (34) "Show me an angel and I will paint one"—Courbet (35) 'Young Women on the Banks of the Seine' (36) 'Pavillon du Realisme'—Courbet Painter's Studio' (1854) (38) 'Bonjour Monsieur Courbet'—Courbet (40) 'Funeral of Phocion' (1648) (41) 'Cemetery' (42) 'I hear there can be no schools; there are only painters'—Courbet (45) 'The Man with the Hoe' (1863) (46) 'The Sower' (47) 'The call of the earth'—Millet (43) 'Oedipus' (44) 'Winnower' (48) 'Form and value—they are the essentials'—Corot (49) 'I point a woman's breast exactly as would paint a bottle of milk—Corot (50) 'The House and. Factory of M. He: 'View of the Farnese gardens', 'Village church', Rosny'

'Souvenir de Mortefontaine' (1864) (52) 'Interrupted Reading' (53) 'Lady with a Fan' (1905) (54) 'Woman with the Pearl' (55) 'Mona Lisa'

प्रभाववाद

(1) 'Solan des Refuses' (2) 'Le Dejeuner Sur l' Herbe' (1863) (3) 'Olympia' (1863) (4) 'Concert Champetre' (5) 'The Judgement of Paris' (1520) (6) 'Venus of Urbino' (1538) (7) 'Absinthe Drinker' (8) 'Lola de Valence' (1862) (9) 'The Fifer' (1866) (10) 'Emil Zola' (1868) (11) 'Le Bon Bock' (12) 'The Boating' (13) 'A Bar at the Folies Bergere' (1882) (14) 'Societe anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs' (15) 'Impression-Sunrise' (16) 'Peintres Impressionistes' (17) 'Madame Charpentier and Her Daughters' (18) 'In any painting, the most important person is light'—Manet (19) 'My brush has no right to see better than I'—Goya (20) 'School of Eyes' (21) 'Floche-tage' (22) 'Treating a subject in terms of the tone and not of the subject' (23) Rainbow Palette (24) Visible brush stroke (25) 'Plein-air painting, Plein-airism,' (26) 'Femmes Au Jardin' (27) 'Rouen Cathedral' (1894) (28) 'Water-lilies' (1910) (29) 'Cross of the Legion of Honour' (30) 'The Poplars' (1890) (31) Optical Mixture (32) 'If I were government I would have a detachment of gendarmes keep an eye on people who paint landscapes from nature'—Degas (33) 'There was more to art than surrendering oneself to nature; One built a work of art mentally—through patient observation and style one carried it out'—Degas (34) 'Woman on Horse back', 'Singers at the Bar' (35) Snapshot photograph (36) 'High or unusual angle of vision' (37) 'La Voiture Aux Courses' (1870) (38) 'No art was less spontaneous than mine. What I do is the result of reflection and study of the great masters; of inspiration, spontaneity and temperament I know nothing'—Degas (39) 'Diego Martelli' (40) 'The Belleli Family' (1860) (41) 'Estelle Muson' (42) 'He is the first sculptor'—Renoir on Degas (43) 'Say'—'He greatly loved drawing so do I'—Degas 'last instruction to Forain' (44) 'Diana's Bath' (45) 'Bather with a Griffon' (1870) (46) 'La Balancoire' (1876) (47) 'Le Moulin De La Galette' (1876) (48) 'Cafe Boulevard Montmartre' (1877) (49) 'Danse a Bougival' (1883) (50) 'Les Grandes Baigneuses' (51) 'These days they try to explain everything, but if

...ned it would not be art'—Renoir

...ainter carries everything be'

at the Piano' (54) 'One does not paint with one's hands'—Renoir (55) 'This I have seen'—Goya (56) 'Cirque Fernando' (1888) (57) 'Salon des Arts Incoherents' (58) Jane Avril at the Jardin de Paris (1893) (59) 'Lautrec took possession of street' (60) 'Au Moulin Rouge' (1892) (61) To draw and to draw truthfully, that is Lautrec—Francis Jourdain (62) 'Every where and always ugliness has its beautiful aspects; it is thrilling to discover them where nobody has discovered them'—Lautrec to Yvette Gilbert (63) 'Little White Girl' (1864) (64) 'Nocturnes' (65) 'Camden Town Group'

नवप्रभाववाद

(1) 'La Une Baignade' (1883) (2) Salon des Independants (3) 'Societe des Independants' स्वतन्त्र कलाकार परिषद् (4) 'D' Eugene Delacroix au Neo-Impression-isme', 'Circle of Primary and Secondary Colours' (5) Law of Simultaneous Contrast' (6) 'Optical Mixture' (7) 'Little green chemist' (8) Rippi-point (9) 'Sundays Afternoon on the Island of La Grande Jatte' (10) 'Strip his figures of the coloured fleas that cover them: underneath you will find nothing, no thought, no soul'—Huymans on Seurat's painting 'La Grande Jatte' (11) 'Painting is the art of hollowing a surface'—Seurat (12) 'La Cirque', 'La Poudreuse', 'Le Chahut', 'Les Poseuses'.

उत्तरप्रभाववादी चित्रकार

(1) Plastic form (2) The Father of Modern Art (3) 'Portrait of Achille Empeiraire' and 'Black clock' (4) 'Mont Sainte Victoire' (5) 'For me colour is form'—Cezanne (6) 'Represent nature by means of the cylinder, the sphere and the cone'—Cezanne (7) A picture first of all represents nothing but colour; stories, psychology....all that is implicit in the picture'—Cezanne (8) 'I do not want to reproduce nature; I want to recreate it'—Cezanne (9) 'Art is theory developed and applied in the presence of nature'—Cezanne (10) Pictorial Equivalent (11) 'The Bathers', 'The Card-players' (12) 'I wish to redo nature after Poussin but in the presence of nature'—Cezanne (13) 'Uncle Dominic as a Monk' (1866) (14) Pistol-painter (15) 'The House of the Hanged Man' (16) 'His thinking was exclusively pictorial'—Werner Haftmann on Cezanne (17) 'View of Gardanne' (18) 'Women Bathers' (19) 'Demoiselle d' Avignon' (20) 'Colour is perspective'—Cezanne (21) 'I am the Primitive of a new art'—Cezanne (22) 'A
ony parallel to nature'—Cez

'Souvenir de Mortefontaine' (1864) (52) 'Interrupted Reading' (53) 'Lady with a Fan' (1905) (54) 'Woman with the Pearl' (55) 'Mona Lisa'

प्रभाववाद

(1) 'Solan des Refuses' (2) 'Le Dejeuner Sur l' Herbe' (1863) (3) 'Olympia' (1863) (4) 'Concert Champetre' (5) 'The Judgement of Paris' (1520) (6) 'Venus of Urbino' (1538) (7) 'Absinthe Drinker' (8) 'Lola de Valence' (1862) (9) 'The Fifer' (1866) (10) 'Emil Zola' (1868) (11) 'Le Bon Bock' (12) 'The Boating' (13) 'A Bar at the Folies Bergere' (1882) (14) 'Societe anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs' (15) 'Impression-Sunrise' (16) 'Peintres Impressionistes' (17) 'Madame Charpentier and Her Daughters' (18) 'In any painting, the most important person is light'—Manet (19) 'My brush has no right to see better than I'—Goya (20) 'School of Eyes' (21) 'Floche-tage' (22) 'Treating a subject in terms of the tone and not of the subject' (23) 'Rainbow Palette' (24) 'Visible brush stroke' (25) 'Plein-air painting, Plein-airism,' (26) 'Femmes Au Jardin' (27) 'Rouen Cathedral' (1894) (28) 'Water-lilies' (1910) (29) 'Cross of the Legion of Honour' (30) 'The Poplars' (1890) (31) 'Optical Mixture' (32) 'If I were government I would have a detachment of gendarmes keep an eye on people who paint landscapes from nature'—Degas (33) 'There was more to art than surrendering oneself to nature; One built a work of art mentally—through patient observation and style one carried it out'—Degas (34) 'Woman on Horse back', 'Singers at the Bar' (35) 'Snapshot photograph' (36) 'High or unusual angle of vision' (37) 'La Voiture Aux Courses' (1870) (38) 'No art was less spontaneous than mine. What I do is the result of reflection and study of the great masters; of inspiration, spontaneity and temperament I know nothing'—Degas (39) 'Diego Martelli' (40) 'The Belleli Family' (1860) (41) 'Estelle Muson' (42) 'He is the first sculptor'—Renoir on Degas (43) 'Say'—'He greatly loved drawing so do I'—Degas 'last instruction to Forain' (44) 'Diana's Bath' (45) 'Bather with a Griffon' (1870) (46) 'La Balancoire' (1876) (47) 'Le Moulin De La Galette' (1876) (48) 'Cafe Boulevard Montmartre' (1877) (49) 'Danse a Bougival' (1883) (50) 'Les Grandes Baigneuses' (51) 'These days they try to explain everything, but if a picture could be explained it would not be art'—Renoir (52) '.....The passion of the painter carries everything before it',—Renoir, (53) 'Girls

at the Piano' (54) 'One does not paint with one's hands'—Renoir (55) 'This I have seen'—Goya (56) 'Cirque Fernando' (1888) (57) 'Salon des Arts Incoherents' (58) Jane Avril at the Jardin de Paris (1893) (59) 'Lautrec took possession of street' (60) 'Au Moulin Rouge' (1892) (61) To draw and to draw truthfully, that is Lautrec—Francis Jourdain (62) 'Every where and always ugliness has its beautiful aspects; it is thrilling to discover them where nobody has discovered them'—Lautrec to Yvette Gilbert (63) 'Little White Girl' (1864) (64) 'Nocturnes' (65) 'Camden Town Group'

नवप्रभाववाद

(1) 'La Une Baignade' (1883) (2) Salon des Independants (3) 'Societe des Independants' स्वतन्त्र कलाकार परिषद् (4) 'D' Eugene Delacroix au Neo-Impression-isme', 'Circle of Primary and Secondary Colours' (5) Law of Simultaneous Contrast' (6) 'Optical Mixture' (7) 'Little green chemist' (8) Rippi-point (9) 'Sundays Afternoon on the Island of La Grande Jatte' (10) 'Strip his figures of the coloured fleas that cover them: underneath you will find nothing, no thought, no soul'—Huymans on Seurat's painting 'La Grande Jatte' (11) 'Painting is the art of hollowing a surface'—Seurat (12) 'La Cirque', 'La Poudreuse', 'Le Chahut', 'Les Poseuses'.

उत्तरप्रभाववादी चित्रकार

(1) Plastic form (2) The Father of Modern Art (3) 'Portrait of Achille Emperaire' and 'Black clock' (4) 'Mont Sainte Victoire' (5) 'For me colour is form'—Cezanne (6) 'Represent nature by means of the cylinder, the sphere and the cone'—Cezanne (7) A picture first of all represents nothing but colour; stories, psychology....all that is implicit in the picture'—Cezanne (8) 'I do not want to reproduce nature; I want to recreate it'—Cezanne (9) 'Art is theory developed and applied in the presence of nature'—Cezanne (10) Pictorial Equivalent (11) 'The Bather', 'The Card-players' (12) 'I wish to redo nature after Poussin but in the presence of nature'—Cezanne (13) 'Uncle Dominic as a Monk' (1866) (14) Pistol-painter (15) 'The House of the Hanged Man' (16) 'His thinking was exclusively pictorial'—Werner Haftmann on Cezanne (17) 'View of Gardanne' (18) 'Women Bathers' (19) 'Demoiselle d' Avignon' (20) 'Colour is perspective'—Cezanne (21) 'I am the Primitive of a new art'—Cezanne (22) 'Art is harmony parallel to nature'—Cezanne

(23) 'His story is not that of an eye, a palette, a brush but the tale of a lonely heart which beat within the walls of a dark prison longing and suffering and knowing not why'—Udde on Van Gogh (24) 'Christ was the greatest artist'—Van Gogh (25) 'The Supreme Artist' (26) 'Sorrow' (27) 'The Potato Eaters' (1885) (28) 'All truths....are highly beautiful... when men begin to see beauty in truth, true art arises.... All true art is the expression of the soul'—Mahatma Gandhi (29) 'When you want to grow you must plunge deep into the earth'—Van Gogh (30) 'Van Gogh's tragic attitude'—Klee (31) Existential (32) 'The Night Cafe' (1888) (33) 'The Bedroom' (1888) (34) 'The Portrait of Eugene Boch' (35) 'The Raising of Lazarus' (36) 'Road with Cypresses' (1890), (37) 'Eugene Boch', 'The Actor', 'Armond Roulin' (38) 'The House of friends' (39) 'The Ravine', 'Starry Night' (40) 'The miseries of man will never end'—Van Gogh (41) 'Jacob Wrestling with the Angel' (42) 'They look for what is near the eye and not at the mysterious centers of thought.. They are the official painters of tomorrow'—Gauguin on Impressionism (43) 'To clothe idea in perceptible form' (44) 'The Talisman' (45) 'An acre of green is greener than a spot of green'—Gauguin (46) 'Art is an abstraction'—Gauguin (47) Correspondences (48) 'Yellow Christ' (1889) (49) 'It's barbaric but it's art'—Gauguin (50) 'Whence Do we come? What Are we? Where Do We Go?' (1897) (51) 'I am a primitive in the true sense'—Gauguin (52) 'We Greet Thee Mary' (la orana Maria) (1891) (53) 'Spirit of the Dead Watching' (Manao Tupapao) (1892) 'The Moon and the Earth' (1893) (54) 'From the people and for the people'

प्रतीकवाद व नावि चित्रकार

(1) To clothe an idea in a perceptible form (2) The World....as (3) 'The world is not representative of what is the loftiest and divinest the world'—The Idea'—Albert Aurier (5) 'In nature each thing is but a signified idea'—Aurier (6) 'To bring improbable things to life in a probable form'—Redon (7) 'Everything takes form when we lay open to the uprush of the unconscious'—Redon (8) 'April', 'Muse, (9) 'Studios of sacred art', (10) 'France Champagne' (11) 'I have never been

anything but a spectator'—Vuillard (12) 'The New Painting'
(13) 'I don't do portraits, I paint people at home'—Vuillard.

फाववाद

(1) 'Societe du Salon d' Automne' वसत प्रदर्शनी परिषद् (2)
'Donatello au milieu des Fauves'—Vauxcelles (3)pictorial
aberrations, chromatic madness and the fantasies of men who....
J. B. Hall on Fauves (4) 'Contemporary painting promises to
become more subtle, more musical and less like sculpture; in
short it promises colour—Van Gogh (5) Intimate enemy (6)
'The Three Bathers' (7) 'Slave' (8) 'Luxe, Calme et Volupte'
(1907) (9) 'Green Stripe' (1905) (10) 'La Joie de Vivre' (11)
'Le Grande Revue' Notes d'un Peintre' (12) 'There is inherent
truth which must be disengaged from the outward appearance.
This is the only truth that matters'—Matisse (13) 'Bathers
with a Turtle' (14) 'Red Studio' (1911), 'Piano Lesson'
(1916), 'Interior with a Piano' (1918), 'White Plumes' (1919)
(15) 'Odalisque' (16) Pittsburg International (17) 'What
I dream of is an art of balance, of purity and serenity.....
something like a good armchair to rest'—Matisse (18) 'The
work of art is not immediate, it is a work of my mind, it must
have enduring character and content, a character of Serenity,
and this is arrived at by long contemplation of the problem of
expression'—Matisse (19) I paint in order to clarify my
thoughts.....painting is no more than anarchy, love-making,
dreaming.....It's an accident of nature—Vlaminck (20) 'I
went to the museums as I went to brothels, I never went upstairs
—Vlaminck (21) 'It is like blaming Wagner for always Com-
posing Wagnerian music or Beethoven for being recognizably
Beethoven—Vlaminck (22) 'Too much knowledge is harmful
to art'—Derain (23) 'The Last Supper' (24) 'Rabelais'
'Pantagruel' (25) 'Blue Mozart'; 'Red Orchestra' (26) 'Ecole
des Arts Decoratifs' (27) 'The Sirens' (28) 'The Tragic clown',
'Crucifixion' (29) 'Blue Period' (30) 'Le Miserere and War'

घनवाद

(1) 'Joie de Vivre' (2) 'Les Demoiselles d'Avignon' (3)
Iberian Sculpture (4) 'La Rue des Bois' (5) 'Bizareries Cubiques'
(6) Analytical Cubism (7) Pictorial Space (8) Time-Space-
Continuum (9) Neo-Primitivism (10) Fire-bird; Rites of Spring
(11) 'Wasteland' (12) Front view सम्मुख मुखाकृति, Profile पार्श्व

मुखाकृति (13) Double-Image figures (14) Hermetic Cubism (15) 'The Bridge' 'Nudes in the Forest' (16) Tubist instead of Cubist (17) Collage, Papier Colle (18) Tromp l'oeil (19) Synthetic Cubism (20) Section d' or (21) Simultaneity (22) Non-Euclidean Geometry (23) 'Cubism ... an art dealing primarily with forms and when a form is realised, it is there to live its own life—Picasso (24) Mathematics.....psychoanalysis, music and what not have been related to cubism to give it an easier explanation. All this has been pure literature—blinding people with theories'—Picasso (25) Epic Cubism (26) 'Man from Touraine' (1918) (27) 'Three Musicians' (28) 'Three Dancers' (29) 'Du Cubisme' by Gleizes and Metzinger (30) 'Les Peintres Cubists' by Apollinaire (31) 'L' Evolution Creatrice' by Henri Bergson (32) 'Meditations Cartesiennes' by Husserl (33) 'The most Cubist of the Cubists' (34) 'Cezanne goes towards architecture, I set out from it; out of a cylinder I make a bottle'—Jaun Gris (35) '... humanising mathematics, the abstract aspect of painting'—Juan Gris (36) It is wonderful to see the work of a painter who knew what he is doing'—Picasso on Juan Gris (37) Contrasts of Forms (38) Superimposed (39) 'Ballet Mechanique' (40) Academic Humbert (41) 'The Musician' (42) Canephorus (42) Chariot of the Sun' (44) 'Still-life on Gueridon (45) 'Chimney-piece (46) 'Vanitas' (47) 'Atelier' (48) 'Le Duo' (49) 'Patience' (50) 'Grand Prix of Venice Biennale' (51) 'In the spiritual marriage which they entered into one (Braque) contributed a great sensibility and the other (Picasso) a great plastic awareness'—Udde on Braque and Picasso. (52) 'I like the rule which corrects emotion'—Braque' (53) Les Quatre Chats (54) Arte Joven (55) Blue Period (56) 'Destitute', 'Old Jew', 'Couple', 'Woman Ironing' (57) Bateau Lavoir-Floating Laundry (58) Rose period (59) 'The Family of the Saltimbanques', 'The Acrobat and the Ball', 'Harlequin's Family' (60) Primitivism' (61) 'Negro period' (62) 'Violin', 'Woman in an Armchair', 'Guitar, skull and Newspaper' (63) Ballet 'Parade' by Jean Cocteau (64) 'Classical Period' (65) 'Mother and child', 'Woman in White', Three Women at the Fountain' (66) 'Three Musicians' (67) Grotesque figures and Double-Image figures (68) Convulsive beauty (69) 'Three Dancers' (70) Dance of Death (71) Dream (72) Guernica (73) 'Bullfight', 'Sculptor's Studio', 'Minotaurmachia' (74) 'War', 'Peace' (75) 'Women

of Algiers' (76) 'La Meninas' (77) 'Jester', 'Cock', 'Metal Construction', 'Cat', 'Man with the sheep' 'Goat' (78) Painter without style (79) 'This continual readiness to receive emotion from the world and from the mankind is the secret of Picasso's vitality and the reason behind every one of his changes'—Mario de Micheli on Picasso (80) 'He was too taken up with 'things' to be concerned with 'spirit'—Gertrude stein on Picasso (81) '....he has super human hatred of the soul'—Mauriac on Picasso (82) 'I can hardly understand the importance of search in connection with modern painting. In my opinion, to search means nothing in painting. To find is the thing' Picasso (83) 'In the last analysis there is nothing but love whatever form it takes. They really should put out the eyes of the painters, just as they do to goldfinches to make them sing more sweetly—Picasso.

अभिव्यजनावाद

(1) Authoritarianism (2) 'Creative Evolution' (3) 'One creates when one acts freely'—Bergson (4) 'Abstraction and Empathy'—Wilhelm Worringer (5) 'Procession of Wrestlers' (6) 'Weary of Life', 'Disillusioned Souls', 'Wilhelm Tell' (7) Mercure de France (8) 'Frieze o' Life' (9) Ibsen's drama 'Ghost' (10) 'Puberty' (11) 'Cry' (12) 'Sick Girl', 'Death chamber', 'Death bed', 'Dead Mother, 'Death' (13) The Sacred (14) 'Spring Evening' (15) 'Dark Lady' (16) 'Indignant Masks' (17) 'Demons Tormenting Me' (18) Adoration of the Shepherds, 'Entry into Jerusalem', 'Crucifixion', 'Ascension' (19) Entry of Christ into Brussels (20) 'Decor versus Illustration' (21) 'Plein-air-Painting' (22) 'Die Neue Sachlichkeit' (23) 'Neue Seccesion +' (24) 'Neue Kunstler Vereinigung'¹⁰ (25) 'Blaue Reiter' नीला घुड़सवार (26) 'Spiritual in Art' (27) Expressionism (28) 'Inner Necessity' (29) 'Cave Woman', 'Sloth', 'Mask of Energy' (30) 'Last Supper', 'Pentecost' (31) 'Demon of the lover region' (32) 'A butterfly hovering in the star studded cosmos' (33) The pioneer of a national German art (34) The most Germanic variety of European Fauvism (35) 'Resurrection', 'Soldier with his wife', 'Nine Altarpieces on the Life of christ', 'Santa Maria Egyptiaca' Triptych, (36) 'Degenerate Art' (37) 'To attract all revolutionary and fermenting elements; that is the purpose implied in the name 'Brucke' (38) 'Chronik der Brucke' (39) 'Neue Kunstler Vereinigung' (40) 'The art of the future would move

between two opposite poles; The greater abstraction and the greater reality—Kandisky (41) Animalisation of art (42) Inner mystical construction (43) 'Tower of the Blue Horses; 'Animal Destinies', Deer in the Woods (44) 'Yearning for the indivisible being, liberation from the sensory illusion of our ephemeral life: This is the state of mind at the bottom of all art'—Franz Marc (45) 'Die Blauen Vier'—The Four Blue (46) The Real Reality (47) 'The more horrifying the world becomes the more art becomes abstract; while a world at peace produces realistic art'—Paul Klee (48) 'Pedagogical Sketch book' (49) 'Creative Credo' (50) 'On Modern Art' (51) 'Star-bound', 'Head Hewn with an Axe', 'Uncomposed objects in Space' (52) Landscape with Yellow Birds', 'Sindbad the Sailor', 'Villa R', (53) 'Field Produce', 'Plan For a Garden', 'The Meadow' (54) 'Comedian' 'Dance-play of the Red Skirts' (55) 'Lost in Thought' (56) 'Mechanics of a part of a Town', 'Family outing', 'Place of Discovery' (57) 'Der Sturm' (58) 'School of Applied Arts' (59) 'Dreaming Boys' (60) Painting is not based on just three dimensions but on four. The fourth dimension is the projection of my self'—Kokeschka, (61) 'Drawing of Yvette Gilbert' (62) 'Double Portrait—The Artist and Alma Mahler' (63) 'Tempest' (64) 'Woman in Blue' (65) 'The Power of Music' (66) 'Harmony of colours and forms can be based on purposive contact with the human soul'—Kandinsky (67) 'Composition' (68) 'Abstract Expression' (69) Impression (70) Improvisation (71) Composition (72) 'Point and Line to Plane' (73) 'Modern art can be born only when signs become symbols'—Kandinsky (74) 'Neue Schlichkeit' (75) 'Post-Expressionism' (76) 'Magical Realism' (77) Verism (78) 'Funeral of Poet Panizza', 'Germany—Winter's Tale' (79) 'City Night' (80) 'Circus Caravan', 'Trapeze' (81) 'Avignon Pieta' (82) 'Departure', 'Perseus Triptych', 'Odysseus and Calypso', 'Argonauts' (83) 'Bauhaus'—Weimar Academy of Arts' (84) de Stijl (85) 'Man—Dionysian in origin, Apollinian in spirit, symbol of a unity of nature and spirit'—Schlemmer (86) 'Inner mystical construction in nature' (87) 'Degenerate Art'

कुछ अप्रमुखवाद

(1) Venice Biennale (2) Poesia (3) La Figaro (4) Manifesto of Futurist Painting (5) Technical Manifesto of Futurist Painting (6) Simultaneous state of mind (7) Simultaneity (8)

States of mind (9) 'Farewells', 'Those who Stay', 'Those who Leave' (10) Futurist manifesto of the art of noises (11) 'Dynamic Volumes', 'Lines of Force of a Thunderbolt' (12) 'Dynamic Hieroglyphic of Bal Tabarin' (13) Camden Town Group (14) Vorticism (15) 'Blast' (16) 'Section d'or'—Golden Section (17) 'Architecture is frozen music'—Madame de Stael (18) 'Procession in Seville' (19) 'Simultaneous Windows' (20) 'True pleasures arise from the colours we call beautiful and from shapes....for the purpose of my argument I mean straight lines, circles etc. which are beautiful in themselves and not for any other reason'—Plato on Absolute beauty (21) Chevreul's Law of Simultaneous Contrast' (22) 'Colour in both subject and form'—Delaunay (23) 'So long as art does not free itself from object it is mere descriptive literature'—Delaunay (24) Delaunay the simultaneous (25) 'Orphism' (26) 'Circular Rhythms', 'Simultaneous Discs' (27) 'Lines of force' (28) 'Morning in the Country. After Rain', 'Nudes in the forest' (29) 'Sensation of Flight—Outline of an airplane' 'Sensation of Mystic will—a cross' (30) Supreme aim of art (31) 'Black on Black' (32) 'White no White' (33) De Stijl (34) Mobiles (35) Harmony is the balance of Contrasts'—Mondrian (36) 'Plastic mathematics' (37) 'Landscape with Cottage', 'Horizontal Tree' (38) 'Composition No. 10', 'Plus and Minus', 'Rhythm of Straight Lines' (39) 'Broadway Boogie Woogie' (40) Metaphysical Painting—Pittura Metaphysica (41) Greater Reality (42) Nostalgia (43) 'The Melancholy and Mystery of a Street' (1914) (44) The Uncertainty of the Poet (1913) (45) 'The Seer' (1915)

दादावाद व अतियथार्थवाद

(1) Nihilism (2) Anti-art (3) 'Cabaret Voltaire' (4) Dada= 'Rocking horse' (5) 'Coffee-mill' (1911) (6) 'Nude Descending a Staircase' (1912) (7) 'Readymades' (8) 'The Fountain' (9) 'The Bride Stripped By Her Bachelors', Even' (1213) (10) 'The Law of chance' and 'Automatism' (11) 'Rotary Glass-plates' 'Rotoreliefs' (12) Mobiles (13) Rayogram (14) Typography (15) Montage—Fragmentation of objects and their rearrangement (16) Merz, Kommerz (17) Merzbau (18) Merzbild=Rubbish pictures (19) 'Literature' (20) LHOOQ (21) 'Amorous Display' (1917) (22) Sigmund Freud's Psychoanalysis (23) 'I believe that in future the two apparently contradictory states—the dream and the reality—will merge into a reality absolute, a surreality—Andre

Breton (24) मतिभ्रम=Hallucination, स्वयंचालित लेखन=Automatic Writing, भयानक स्वप्न=Nightmare, वायुप्रकोप=Delirium, निद्रा भ्रमण=Somnambulism, सम्मोहन=Hypnotism (25) 'Le Revolution Surrealiste' (26) 'Le Surrealism et La Peinture' (27) Animism (28) Found object—Objet Trouve 'Aide' (29) Objet Surrealiste (30) Verist Surrealism (31) Abstract Surrealism (32) 'Garden of Worldly Delights' (33) 'Saturn Devouring His Sons', 'Witches Sabbath' (34) 'Burning Giraffe', 'Premonition of Civil War', (35) 'Persistence of Vision' (36) 'Crucifixion' (37) Paranoia (38) Paranoic—Critical—activity (38) Marrying of the real with the unreal' (40) Frottage (41) Natural History (42) Self-invented objects—odradeks (43) 'Tilled Field' (44) Accidental finds (45) 'Women and Birds in Moon light', 'Figures and Dog before the Sun' (46) 'Harlequin Carnival', 'Maternity' (47) 'Daylight Saving' (48) 'Hide and Seek' (49) Raycgraphy (50) Decalcomania (51) Fumages—Smoke pictures (42) Peintres Maudits.

रुद्ध शापित चित्रकार

(1) Peintres Maudits (2) Cafe du Dome (3) Home Sickness (4) Overlapping planes (5) Kaleidoscopic (6) 'Dead Souls' by Gogol (7) 'The Walk' (1918) (8) 'Lovers' Idyll' (1928) (9) 'La Fontaine's Fables' (10) 'Boy in the Red Waistcoat' (11) 'Carcass of Beef' (1925), 'Woman Bathing' (1929) (12) 'White period'.

सहजसिद्ध चित्रकार

(1) Naive artists, Neoprimitives (2) Greater Abstraction (3) Greater Reality (4) The Fantastic in the hardest matter (5) 'Carnival Night' (6) 'Storm in the Jungle' (7) 'Snake-Charmer', 'Yadwiga's Dre m' (8) 'Sleeping Gypsy', 'War', 'Flute Player' (9) Magical Realism (10) 'Manchester Valley' (11) Carnegie International Exhibition

अमेरिकी कला

(1) 'Nathaniel Hurd', 'Thomas Mifflin and his wife' (2) 'Fur Traders on the Missouri' (3) 'After the bath' (4) 'Prisoners from the front', 'Rainy day in camp' (5) Breezing up (6) 'Jonah', 'Toilers of the sea', 'Race Track', 'Marine' (7) Peaccable Kingdom (8) 'Gross Clinic', 'Anatomy lesson of Dr. Tulp' (9) 'Ashcan School' (10) 'Armory Show' (11) International Exposition of Modern Art (12) 'Parson Weem's Fable of George

Washington and the Cherry tree' (13) Chicago Art Institute (14) Dreyfus case', 'Sacco-Panzetti case', 'Inflation', 'Racial discrimination'

मेक्सिकन कला.

(1) 'Echo of a scream' (2) 'Mexico in revolution' (3) 'House of Tears' (4) 'School of Social Research' (5) 'Epic of Culture of the New World' (6) 'Dioe-bombes'

वस्तुनिरपेक्ष कला

(1) Abstract or Non-figurative (2) 'I mean straight lines and curves and the shapes made from them .. These are beautiful not for any particular reason or purpose ...but are always by their very nature beautiful and give pleasure of their own, quite free from the itch of desire and colours of this kind are beautiful too and give similar pleasure'—Plato (3) Existential (4) 'All arts tend towards music'—Schopenhaur (5) 'Contrast of Forms' (6) 'Ocean Sonata', 'Sun Sonata', 'Snake Sonata' (7) 'The surface of things gives pleasure, their interiority gives life'—Mondrian (8) 'Everything is permitted'—Kandinsky (9) 'Still-life with ginger-pot', 'Tree in Bloom' (10) 'Composition in Oval' (11) 'Masculine and feminine'—'vertical and horizontal' (12) Synchronists (13) 'There is purposely no subject it's to exalt other regions of the mind'—Morgan Russell (14) Non-objectivism (15) Mechanical Portraits (16) 'After Cubism'—Apres le Cubisme' (17) de stijl, Der Sturm, Blok, Zenith (18) L'Esprit Nouveau (19) Cahier d' Art (20) Neue Gestaltung by Mondrian, Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst by Van Doesberg (21) Pedagogical Sketch-book by Paul Klee, Point and Line to Plane by Kandinsky, Non-objective World by Malevich (22) Het Overzicht (23) Art d' Aujourd'hui (24) Cercle et Carre सत्तं करे (25) Abstraction-Creation Group (26) Abstraction-Creation (27) 'Association of American Abstract Artists' (28) Museum of modern Art, New York (29) Cubism and Abstract Art' by Alfred H. Barr (30) Museum of Living art of A. E. Gallatin, Societe Anonyme of Katherine Dreier, Museum of Non-objective Painting of Hilla Rebay (31) 'Broadway Boogie Woogie', 'Victory Boogie Woogie' (32) Merzbau

आधुनिक कला—1945 के पश्चात्

(1) Nihilism (2) Abstract Expressionism (3) When something is finished, that means it's dead.I never finish a painting--I just stop working on it for a while.The thing to do

is always to keep starting to paint, never finishing a painting'—
 Arshile Gorky (4) 'Continuous dynamic' (5) 'Action Painting'
 (6) New York School (7) Action Painters (8) Abstract Impres-
 sionism (9) Post-painterly Abstraction (10) Colour field
 Painting (11) Chromatic Abstraction (12) Over-all Painting
 (13) 'When I am in the painting I am not aware of what I am
 doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I
 see what I have been about. I have no fears about making
 changes, destroying the images etc. because the painting has a
 life of its own. It is only when I lose contact with the painting
 that the result is a mess'—Jackson Pollock (14) Essentially a
 religious movement (15) Possibilities (16) Elegies to the Spanish
 Republic (17) 'Bildner:ei der Geisteskranken' by Hans Prinzhorn—
 on the art of the insane (18) Hostages (19) Matter Painting
 (20) Abstract Impression (21) l'art informel or tachisme (22)
 Un art autre—another art or way-out art (23) पञ्चावाद—Tachisme,
 पदार्थ चित्रण—Matter Painting, वस्तुनिर्देशक अक्षरकला—Abstract
 Typography, सांकेतिक चित्रण—Gesture Painting (24) Fronte Nuovo
 delle Arti—New Art Front नवकला अग्रमंडल (25) Otto Pittori
 Italiani—Eight Italian Painters (26) Abstract-Concrete (27)
 Spatialism (28) Hieroglyphic (29) Dau al cet—Seven on the Die
 (30) El Paso—the Step (31) Cobra—derived from the names
 Copenhagen, Brussels and Amsterdam (32) Concrete Art
 (33) 'Salon des Realites Nouvelles (34) American Abstract
 Artists' Group (35) Abstraction-Creation (36) Despite Straight
 Lines by Josef Albers (37) Homage to the Square (38) Assem-
 blage (39) Environments (40) Junk Sculpture (41) Happenings
 (42) 'Surrounding to be entered into' (43) Pop Art (44) Institute
 of Contemporary Art, London (45) Independent Group (46)
 New Brutalism (47) 'Just What Is It That Makes Today's Homes
 So Different? So Appealing?' (48) 'This Is Tomorrow' (49) Mass
 Media (50) Mixed-media production (51) Monogram (52)
 Comic Strip (53) Ray Gun Theatre (54) Eat, Love, Die (55)
 Le nouveau realisme New Realisme (56) '40 degrees above
 Dada' (57) Exhibition of Nothingness—(58) Empaquetage (59)
 Decollage (60) Optical Art or Op Art (61) Optical illusion
 (61A) 'Muller-Lyer figure', 'Titchner figure', 'Judd figure' (62)
 BN—blanche noir; Black and white (63) Colour-field Painting
 (64) American Abstract Expressionists and Imagists (65)
 Abstract Imagists (66) Systemism, Minimal Painting etc. (67)

Hard Edge Painters (68) Hard-edge Painting (69) Painterly Abstraction (70) Systematic Painting (71) Cool Art (72) Staining (73) Shaped Canvas (74) Quathlamba (75) Occurence (76) Polychrome Sculpture (77) Psychedelic Art (78) Mescaline, Psylocybin and LSD (79) अक्षरवाद—Lettrisme, वस्तुनिरपेक्ष प्रक्षरकला—Abstract Calligraphy, वस्तुनिरपेक्ष चित्रलिपिकला—Abstract Pictography, टाइपराइटर चित्रण—Typewriter Art (80) Computer Art

आधुनिक कला—1965 के पश्चात्

(1) Post-modernist Art (2) 'The general end of art is man'—Aristotle (3) Mobiles (4) Stabiles (5) 'Angst (fearful anxiety) is dead' (6) Alternatives Spaces or Rooms (7) Installation (8) Environmental Tableau (9) Environmental Art Project (10) Site-specific-sculpture (11) Serpent-mound (12) Mound-builders (13) Stone-lenge (14) Gestures or Emblems (15) Light Sculpture (16) Art Machine (17) 'Chocolate-grinder' (18) Light-space-modulator' (19) Performance Art (20) Super-graphics (21) 'Less craft, more play' (22) 'Language is a game'—Wittgenstein (23) 'Man is never more himself than when he plays'—Sartre (24) नवअभिव्यजनावाद—Neo-Expressionism, मह्यकार्यवाद—Super-Realism, Photo-Realism, Sharp-Focus-Realism (25) प्रत्ययवाद—Conceptualism, प्रत्ययवादी कला—Conceptual Art (26) 'The work of art is above all a process, it is never experienced as a mere product'—Paul Klee (27) 'How to explain pictures to a dead hare' (28) Social Sculpture (29) 'Spatial doings in so-called environments'

भारत व आधुनिक कला

(1) Indian Sculpture and Painting by E. B. Havell (2) Galerie Pigalle (3) 'Learning a technique may provide us a job but it will not make us creative ; whereas if there is a joy, if there is the creative fire, it will find a way to express itself'—J. Krishnamurti (4) 'Exhausted Pilgrims', 'Mother and Child', 'White Threads' (5) Ancient Whispers' (6) 'Hill Women', 'Mother India', 'Story-teller', 'Child-wife' (7) 'Brahmacharis', 'Bride's Toilet', 'Fruit Vendors' (8) Roerich Pact (9) Brothers in Spirit (10) Triennale of Contemporary Art

पारिभाषिक शब्दावली

- अकादमिक—Academic
अग्रगामी—Avant Garde—आवां गार्दे—(also अग्रसर, प्रगतिशील)
अग्रभूमि—Foreground
अचल-कृति—Stabile
अचेतन—Subconscious
अतियथार्थ—Surreality
अतियथार्थवाद—Surrealism
अधिष्ठापन—Installation
अनियंत्रित कला—l'art informel
अनुकृति—Imitation
अनुदर्शी—Retrospective
अनुपात—Proportion
अभिगम—Approach
अभिव्यंजना—Self-expression
अभिव्यंजनावाद—Expressionism
अवकाश—Space
अवकाशवाद—Spatialism
अस्तित्ववाद—Existentialism
अक्षरकला—Typography
अक्षरवाद—Lettrisme
अर्थस्—Earths (भूरग)
अकनपद्धति—Technique
अंतर्दृष्टि—Insight
अतमन—Inner mind, Subconscious
अंतिम सत्य—Ultimate Reality
आकारनिष्ठ कला—Concrete art
आकारित पट—Shaped Canvas, आकस्मिकता—Casualness
आगम—Approach
आत्मचित्र—Self-portrait
आत्मतत्त्वीय चित्रण—Metaphysical Painting

- आत्मिक अभिव्यक्ति—Self-expression
 आदर्शवाद—Idealism
 आदिम—Primitive
 आदिम कला—Primitive Art
 आदिमवाद—Primitivism
 आनु'वो—Art nouveau
 आलेखन कला—Graphics
 आलंकारिक—Ornamental, Decorative
 आलंकारिकता, आलंकारित्व—Decoration
 आवेष्टनचित्र—Book Cover, Book Jacket
 आंतरिक—Inner
 आंतरिक रहस्य—Inner mystery
 आंतरिक सत्य—Inner Truth
 उत्तर-अभिव्यजनावाद—Post-Expressionism
 उत्तर-आधुनिक—Post-modernist
 उत्तर-घनवाद—Post-Cubism
 उत्तर-चित्रणात्मक वस्तुनिरपेक्षत्व—Post-painterly Abstraction
 उत्तर प्रभाववाद—Post-impressionism
 उदात्तीकरण—Sublimation
 उद्भवन—Incubation
 उपयुक्ततावाद—Utilitarianism
 उष्ण रंग—Warm Colour
 एकल प्रदर्शनी—One-man show
 एकवर्णीय—Monochrome
 एक्वाटिंट—Aquatint
 ऐंठन—Distortion
 ऐंठनदार—Distorted
 ऐंद्रिक—Sensuous
 कथनात्मक—Communicative
 कथाचित्रण—Story-illustration
 कठोर-किनार चित्रण—Hard-edge painting
 कलाकथ—Studio
 कलाविद्यालय—Art-school
 कला-विरोधी—Anti-art
 कलाबोधिका—Art-gallery

- कल्पनावाद—Ideisme
 कार्यकक्ष—Studio
 कार्यात्मक—Functional
 कार्यात्मकता—Functionality, कालव्यापी घनवाद—Epic Cubism
 काष्ठखुदाई—Wood-Carving
 किरणवाद—Rayonism
 कुंजीछिद्र दृश्य—Key-hole vision
 कौशल—Skill
 क्रमबद्ध चित्रण—Systemic painting
 क्रमबद्ध दृष्टि—Consecutive vision
 क्रियात्मक चित्रण—Action painting
 क्रियात्मक चित्रकार—Action painters
 क्लोसोनजम—Cloisonnism
 गूढाक्षर—Hieroglyphics
 घटनाएं—Happenings
 घन—Cube
 घनत्व—Effect of solidity or third dimension
 घनत्वाकन—Chioroscuro—कि मोरोस्कुरो
 घनवाद—Cubism
 चतुर्थी मिति—Fourth dimension
 चित्रकला कक्ष—Painter's studio
 चंचल कृति—Mobile
 चित्रण चाकू—Painting knife
 चित्रलिपि—Pictograph
 चित्रलिपिकला—Pictography
 चित्रक्षेत्र—Picture-surface, Pictorial space
 छटा—Tone
 छापचित्र—Prints
 छायाचित्र—Photography
 छाया-प्रकाश—Shade and light
 जड़वाद—Materialism
 जनतंत्रवादी कला—Democratic Art
 जादूमय यथार्थवाद—Magical Realism
 जापानवाद—Japonisme
 जैविक—Organic
 ज्यामितीय—Geometric

- ठंडे रंग—Cool Colours
ठंडी कला—Cool Art
तर्कशुद्ध—Logical
तंत्रिका-तंत्र—Nervous System
तिपायो-चित्र—Easel-painting
तूलिका—Brush
तूलिका संचालन—Brushing
त्रिमितियुक्त—Three dimensional
त्रिपट—Triptych
दीवार-कागज—Wall-paper
दीवार चित्र—Wall-painting
दीवार पर्दा—Tapestry
दूर दृश्यलघुता—Perspective, दृश्य Visual,
दोलीक—Oscillator
दृष्टिजन्य मिश्रण—Optical mixture
दृष्टिकोण—Angle of vision (केवल पारिभाषिक प्रयोग में)
दृश्य प्रपञ्चीय—Phenomenological
द्विमितियुक्त—Two dimensional
द्विपट—Diptych
द्विप्रतिम—Double-image
घन्ना-पद्धति—Staining
घन्नावाद—Tachisme
नव प्रादिमवाद—Neo-primitivism, नव प्रादिम—New Primitive
नव यथार्थवाद—New Realism
नव लचीलवाद—Neo-plasticism
नव शास्त्रीयतावाद—Neo-classicism
नाबि—Nabis
नाबिवाद—Nabism
निजी रंग—Local Colour
नियंत्रण—Control
नियंत्रित तूलिका-संचालन—Controlled brushing
निर्माण कला—Creative art
निर्वस्तुवाद—Non-objectivism
निसर्गवाद—Naturism
निर्घर्ष-रूप सादृश्य—Representation trompe l'oeil
नूची कला—Art nouveau

- नेत्रपटलीय—Retinal
 नेत्रीय कला—Optical art, Op art
 नैसर्गिक—Natural
 नैसर्गिकतावाद—Naturalism
 पट—Canvas
 पदार्थ चित्रण—Matter-painting
 परस्परसीत—Superimposed
 परिचयवाद—Intimism
 परिसीमित घनवाद—Epic Cubism
 परोक्ष—Direct
 पलायनवाद—Escapism
 पवित्र अनुपात—Holy proportion
 पक्षीय मुखाकृति—Profile
 पॉप कला—Pop-art
 पुनर्जागरण—Renaissance
 पुरातत्त्ववीय—Archaeological
 पूरक रंग—Complementary Colours
 पूर्वकल्पना—Design
 प्रकृति-चित्रण—Nature painting
 प्रचलन—Fashion
 प्रतिमा—Image, Icon
 प्रतिमा-चित्रण—Icon-painting
 प्रतिमावाद—Imagism
 प्रति-कला—Anti art
 प्रतिकृति—Imitation
 प्रति दीप्त—Fluorescent
 प्रतिरूप—Representation
 प्रति संयोजन—Anti Composition
 प्रतीक—Symbol प्रतीकवाद—Symbolism
 प्रतीकात्मक—Symbolic
 प्रत्यक्षीकरण—Concretization
 प्रत्ययवाद—Conceptualism
 प्रदर्शन-खिड़की—Display Window
 प्रभाववाद—Impressionism
 प्रयुक्त कला—Applied art

- प्रक्षेपक—Projector
 प्रिराफेलाइट्स—Pre-Raphaelites
 पृथक्करण—Analysis, Abstraction
 पृष्ठभूमि—Background
 फलक चित्र—Wood Panel
 फाववाद—Fauvism
 फीता—Tape
 फेलाव-पद्धति—Staining technique
 बनीबनायो—Readymades
 बलरेखा—Accent or line of force
 बहुमितीयुक्त—Multi-dimensional, बालचित्रकला—Child art
 बाह्यरेखा—Outline
 बाह्य-स्थान-चित्रण—Plein-air-painting
 बिंदुवाद—Pointillism
 बुनावट—Texture
 बुद्धिवाद—Intellectualism
 भविष्यवाद—Futurism
 भ्रंवरवाद—Vorticism
 भित्तिचित्रण—Mural Painting
 भूचित्र—Landscape
 भूरंग—Earth Colours
 भूरे रंग—Gray Colours
 भौतिकवाद—Materialism
 घट्ट कला—Degenerate art
 मनोवर्धन कला—Psychedelic art
 मध्ययुगीन—Medieval
 महत्तर यथार्थ—Greater Reality
 मंचो—Pedestal
 मानव शरीर चित्रण—Painting of Human figure
 मिति—Dimension
 मिश्रणफलक—Palette
 मिश्र-माध्यम-निर्माण—Mixed-Media-Production
 मोटो परत—Impasto
 यथार्थ—Reality
 यथार्थ प्रतिपद्यार्थवाद—Verist Surrealism
 यथार्थ अभिव्यंजनावाद—Verism

- यथार्थवाद—Realism
 रचनावाद—Constructivism
 रहस्यवाद—Mysticism
 रद्दी-मूर्तिकला—Junk Sculpture
 रंगकार—Painter
 रमाकल—Painting
 रंगाकन पद्धति—Painting Technique.
 रंग संगति—Colour Scheme
 रंग क्षेत्रीय चित्रण—Colour-field painting
 रंगीन काचचित्र—Stained glass
 रूपांतर—Metamorphosis, Transformation
 रूपांतर्गत तत्त्व—Formal Elements
 रेखाकार—Draughtsman
 रेखात्मक—Linear
 रेखात्मक दूर दृश्यलघुता—Linear perspective
 रेखाकन—Drawing
 रॉकिय—Rocaille
 रॉकाँको—Rococo
 रोमा—Romans
 रोमाचवाद या रोमासवाद—Romanticism
 रोमानेस्क—Romanesque, लघुचित्रण शैली—Miniature Painting
 लघुतम कला—Minimal Art
 लचीला आकार—Plastic form
 लचीली कला—Plastic art
 लचीलापन—Plasticity
 लय—Rhythm
 लयबद्ध—Rhythmic
 लेखा-चित्रणकला—Graphics
 लोक कला—Folk art
 वर्णक्रम—Spectrum
 वस्तुनिरपेक्ष—Abstract
 वस्तुनिरपेक्षत्व—Abstraction
 वस्तुनिरपेक्ष प्रतिबोधवाद—Abstract Surrealism
 वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यंजनावाद—Abstract Expressionism
 वस्तुनिरपेक्ष प्रभाववाद—Abstract Impressionism
 वस्तुनिरपेक्ष प्रतिमावाद—Abstract Imagism

- चस्तुसादृश्य—Representaion, Trompe l'oeil
 वातावरण—Environment
 वातावरणीय दूरदृश्यलघुता—Aerial prespective
 वास्तुकला—Architecture
 वास्तुकार—Architect
 वास्तु सङ्ग, वास्तु तुल्य—Architectural
 विकृति—Distortion
 विनाशवाद—Nihilism
 विभाजनवाद—Divisionism
 विरोध—Contrast
 विरोधाभास—Paradox
 विवस्त्र—Nude विशुद्धवाद—Purism
 विश्लेषणवाद—Synthetism
 विश्लेषणात्मक—Synthetic
 विश्लेषणात्मक घनवाद—Synthetic Cubism
 विसंवादित्व—Discordance
 विज्ञापन-कला—Advertising
 विज्ञापन-चित्र—Poster
 वीथिका—Gallery
 वेदी-चित्र—Altar-piece
 वेनिस द्विवाषिक—Venice Biennale
 व्यक्ति चित्रण—Portrait painting
 व्यक्तिवाद—Individualism
 व्यापक-प्रभाव-चित्रण—Over- all painting
 व्यापारिक कला—Commercial art
 शास्त्रीयतावाद—Classicism
 शास्त्रशुद्ध—Classical
 शिल्प-विज्ञान—Technology
 शिल्पवैज्ञानिक—Techmological
 शिल्पीसंघ—Artists' guild
 शंकु—Cone
 श्रव्य—Audible
 समकोण—Right angle
 समतल—Plane
 समतल रंगांकन—Flat Colouring

- समपात दृष्टि—Total vision, Simultaneous vision
 समयावच्छेद—Simultaneity
 समरूप—Equivalent from
 समीपीकरण—Juxtaposition
 समीपवर्ती—Juxtaposed, सम्मिति—Symmetry
 सरलीकरण—Simplification
 सरलीकृत—Simplified
 सर्वोच्चवाद—Suprematism
 सहज प्रवृत्ति—Instinct
 सहजसिद्ध कला—Naive Art
 सहजस्फूर्त—Spontaneous
 सहजज्ञान—Intuition
 संकलन (कला)—Assemblage
 संतुलन—Balance
 संयोग—Accident
 संयोगजनित—Accidental
 संयोजन—Composition
 संश्लेषणवाद—Synthetism
 संश्लेषणात्मक धनवाद—Synthetic Cubism
 संश्लेषित रंग—Synthetic Colours
 समाजवादी यथार्थवाद—Socialist Realism
 सजंन क्रिया—Creativity
 सजंनतात्मक प्रक्रिया—Creative process
 सजंन प्रवृत्ति—Creative instinct
 सामाजिक यथार्थवाद—Social Realism
 साहचर्यभाव—Association
 साकेतिक चित्रण—Gesture Painting
 सुरीलवाद—Orphism
 सुवर्ण भवच्छेद—Golden Section, Section d'or
 सुसंगति—Harmony
 सुसंवादित्व—Concord
 सुस्थापन—Proper placing or Organisation
 स्थानीकरण—Localisation, स्थानांतर—Displacement
 स्पर्शीय—Tactile
 स्मारकीय—Monumental

- स्मृति व्याकुलता—Nostalgia
 स्याही शैली—Ink painting, स्वच्छंद शैली—Free manner
 स्वयंचालन—Automatism
 स्वयंचालित क्रिया—Automatic action
 स्वयंस्कृत—Spontaneous
 हस्तकला—Handicrafts
 हास्य-चित्र-मालिका—Comic Strip
 हृदय-स्पंदन-प्रालेख—Cardiogram
 क्षणिक दृष्टि, क्षणिक दृष्टिपात—Instantaneous vision



- समपात दृष्टि—Total vision, Simultaneous vision
 समयावच्छेद—Simultaneity
 समरूप—Equivalent from
 समीपीकरण—Juxtaposition
 समीपवर्ती—Juxtaposed, सम्मिति—Symmetry
 सरलीकरण—Simplification
 सरलीकृत—Simplified
 सर्वोच्चवाद—Suprematism
 सहज प्रवृत्ति—Instinct
 सहजसिद्ध कला—Naive Art
 सहजस्फूर्त—Spontaneous
 सहजज्ञान—Intuition
 संकलन (कला)—Assemblage
 सतुलन—Balance
 संयोग—Accident
 संयोगजनित—Accidental
 संयोजन—Composition
 संश्लेषणवाद—Synthetism
 संश्लेषणात्मक घनवाद—Synthetic Cubism
 संश्लेषित रंग—Synthetic Colours
 समाजवादी यथार्थवाद—Socialist Realism
 सर्जन क्रिया—Creativity
 सर्जनात्मक प्रक्रिया—Creative process
 सर्जन प्रवृत्ति—Creative Instinct
 सामाजिक यथार्थवाद—Social Realism
 साहचर्यभाव—Association
 सांकेतिक चित्रण—Gesture Painting
 सुरीलवाद—Orphism
 सुवर्ण भवच्छेद—Golden Section, Section d'or
 सुसंगति—Harmony
 सुसंवादित्व—Concord
 सुस्थापन—Proper placing or Organisation
 स्थानीकरण—Localisation, स्थानांतर—Displacement
 स्पर्शीय—Tactile
 स्मारकीय—Monumental

- स्मृति व्याकुलता—Nostalgia
 स्याही शैली—Ink painting, स्वच्छंद शैली—Free manner
 स्वयंचालन—Automatism
 स्वयंचालित क्रिया—Automatic action
 स्वयंस्फूर्त—Spontaneous
 हस्तकला—Handicrafts
 हास्य-चित्र-मालिका—Comic Strip
 हृदय-स्पंदन-प्रलेख—Cardiogram
 क्षणिक दृष्टि, क्षणिक दृष्टिवात—Instantaneous vision



विशेष नामावली

- अकादेमी ज्युलियां Academic Julian
अकादेमी हुम्बेर Academic Humbert
अकादेमी रान्सो Academic Ranson
अकादेमी स्विस् Academic Suisse
अपोलिनर ग्वियोम Apollinaire Guillaume
अर्बे ओग्युस्त Herbin Auguste
अंटवर्प Antwerp
अंग्रेज्या ओग्युस्त दोमिनिक Ingres Jean Auguste Dominique
अमस्टरडम Amsterdam
अलोवे लॉरेन्स Alloway Lawrence
आइन्स्टाइम आल्बर्ट Einstein Albert
आइवरी कोस्ट Ivory Coast
आइबीरियन Iberian
आगाम (याकोव गिप्स्टाइन) Agam (Yaacov Gipstein)
आजेरो Agero
आत्से अटोन Azbe Anton
आनुस्कीविट्स रिशर्ड Anuskiewitz Richard
आंक्वेत लुई Anquetin Louis
आंदले केले Andler Keller
आप्पेल कारेल Appel Karel
आफ्रो बासाल्देल्ला Afro Basaldella
आमसफॉर्ट Amersfoort
आमिएट कुनो Amiet Cuno
आरागोन Aragon
आरागों लुई Aragon Louis
आर्किपेन्को आलेक्सांडर Archipenko Alexander
आर्जांता Argentan
आर्जांतिव Argentuil
आर्नुवो Art-nouveau
आर्प ज्या (हान्स) Arp Jean (Hans)

- आर्मरी प्रदर्शनी Armory Show
 आर्मान (प्रोगस्टिन फर्नांडिज) Arman (Augustin Fernandez)
 आर्ल Arles
 आर्चिम्बोल्दो ग्विसेप Arcimbold Giuseppe
 आल हेल्ड Al Held
 आलेचिन्स्कि पियरे Alechinsky Pierre
 आल्बेर्स जोसेफ Albers Josef
 आवरिल जान Avril Jane
 आस्ट्र्युक जाशारी Astruc Zachari
 आस्सी गिरजाघर Assy Church
 इन्डियाना रॉबर्ट Indiana Robert
 इन्नेस जेम्स Innes James
 इब्सेन हेन्रिक Ibsen Henrik
 इस्त्राएल्स जोसेफ Israels Joseph
 उच्चेलो पाग्रोलो Uccello Paolo
 उत्रिलो मोरिस Utrillo Maurice (उत्रियो)
 उडे फ्रिट्ज Uebe Fritz
 उर्मुला Ursula
 ए Aix, (फ्रान्स के एक ग्राम का नाम)
 एकोल द आर देकोरातिफ Ecole des Arts Decoratifs
 एकोल द बीजार Ecole des Beaux Arts
 एगेलिंग वाइकिंग Eggeling Viking
 एन्ना प्रोवान्स Aix-en-Provence
 एट्टेन Etten
 एन्डेल आगुस्ट Endell August
 एन्सोर जेम्स Ensor James
 एफेल मिनार Eiffel Tower
 एर्नस्ट माक्स Ernst Max
 एर्ब्सलो आडोल्फ Erbsloh Adolf
 एलियट जॉर्ज Eliot George
 एलियट टी. एस्. Eliot T.S.
 एल्ग्रैको (डोमेनिकोस थिमोटोकोपुलोस) El Greco (Domenicos Thetococopoulos)
 एल्वार पौल Eluard Paul
 एस्तेव मोरिस Esteve Maurice
 गेर्गीज जाजिया Okcefc Georgia

विशेष नामावली

- अकादेमी ज्युलियां Academie Julian
अकादेमी युम्बेर Academie Humbert
अकादेमी रान्सो Academie Ranson
अकादेमी स्विस Academie Suisse
अपोलिनेर ग्वियोम Apollinaire Guillaume
अबे ओग्युस्त Herbin Auguste
अंटेवपं Antwerp
अंग्रेज्यां ओग्युस्त दोमिनिक Ingres Jean Auguste Dominique
अंम्स्टरडम Amsterdam
अंलोवे लॉरेन्स Alloway Lawrence
आइन्स्टाइन आल्बर्ट Einstein Albert
आइवरी कोस्ट Ivory Coast
आइबीरियन Iberian
आगाम (याकोव गिप्टाइन) Agam (Yaacov Gipstein)
आजेरो Agero
आत्से आंटोन Azbe Anton
आनुस्कीवित्स रिशर Anuskiewicz Richard
आंक्वेत लुई Anquetin Louis
आंदले केले Andler Keller
आप्पेल कारेल Appel Karel
आफ्रो बासाल्देला Afro Basaldella
आमसर्फोर्ट Amersfoort
आमिएट कुनो Amiet Cuno
आरागोन Aragon
आरागों लुई Aragon Louis
आर्किपेन्को आलेक्सांडेर Archipenko Alexander
आर्जांता Argentan
आर्जांतिव Argentuil
आनुवो Art-nouveau
आर्प ज्या (हान्स) Arp Jean (Hans)

- आर्मेरी प्रदर्शनी Armory Show
 आर्मान (ओगस्टिन फर्नांडिज) Arman (Augustin Fernandez)
 आर्ल Arles
 आर्चिम्बोल्दो ग्विसेप Arcimbold Giuseppe
 आल हेल्ड Al Held
 आलेचिन्सिक पियरे Alechinsky Pierre
 आल्बेर्स जोसेफ Albers Josef
 आवरिल जान Avril Jane
 आस्ट्र्युक जाशारी Astruc Zachari
 आस्सी गिरजाघर Assy Church
 इन्डियाना रॉबर्ट Indiana Robert
 इन्नेस जेम्स Innes James
 इब्सेन हेनरिक Ibsen Henrik
 इस्राएल्स जोसेफ Israels Joseph
 उच्चेलो पाओलो Uccello Paolo
 उत्रिलो मोरिस Utrillo Maurice (उत्रियो)
 उडे फ्रिट्ज Uhde Fritz
 उर्सुला Ursula
 ऐ Aix, (फ्रान्स के एक ग्राम का नाम)
 एकोल द आर्ट देकोराटिव् एकोल द बोजार Ecole des Arts Decoratifs
 एकोल द बोजार Ecole des Beaux Arts
 एगेलिंग वाइकिंग Eggeling Viking
 ऐना प्रोवान्स Aix-en-Provence
 एट्टेन Etten
 एण्डेल ओगुस्ट Endell August
 एन्सोर जेम्स Ensor James
 एफेल मिनार Eiffel Tower
 एर्नस्ट माक्स Ernst Max
 एर्ब्सलो आडोल्फ Erbsloh Adolf
 एलियट जॉर्ज Eliot George
 एलियट टी. एम्. Elliot T.S.
 एल्ग्रैको (डोमेनिकोस थियोटोकोपुलोस) El Greco (Domenicos Theotocopoulos)
 एल्वार पौल Eluard Paul
 एस्तेव मोरिस Esteve Maurice
 ओकेफे जॉर्जिया Okeeffe Georgia

- ओजांफा आमेदी Ozenfant Amedee
 ओदालिस्क Odalisque
 ओरियम आल्बेर Aurier Albert
 ओरोस्को होसे क्लेमेंट Orozco Jose Clemente
 ओर्ता द एब्रा Horta de Ebra
 ओर्तांस Hortense
 ओर्ना Ornans
 ओपेन विल्यम Orpen William
 ओलिस्को ज्यूल्स Olitski Jules
 ओल्गा Olga
 ओल्डेनबुर्ग क्लास Oldenburg Claes
 ओवेर Auvers
 ओस्टेड Ostend
 ओस्टौस एर्स्ट Osthaus Ernst
 ओस्लो Oslo
 कलोन Cologne
 कॅनेडे जॉन Canaday John
 कॅम्डेन टाउन मडल Camden Town Group
 कॅसाट मेरी Casatt Mary
 काजालि Cazalis
 कादाके Cadaques
 कान मार्सेल Cahn Marcelle
 कानवाइलर डी. एच. Kahnweiler D.H.
 कानोगर राफाएल Canogar Rafael
 कानोल्ड आलेक्सांडेर Kanoldt Alexander
 कान्ट एमान्युएल Kant Emanuel
 कान्डिन्स्की वासिली Kandinsky Wassily
 कान्य Cagnes
 कापोग्रोसी गिबसेप Capogrossi Giuseppe
 काप्रो अॅलैन Kaprow Allan
 काफे आंदले केले Cafe Andler Keller
 काफे गेबुर्वा Cafe Guerbois
 काफे दू दोम Cafe du Dome
 काफे बुल्वार Cafe Boulevard
 काफे ब्रासरी द मार्ति Cafe Brasserie des Martyr

- काफे वोल्पेय Cafe Volpini
 काफका फ्रान्स Kafka Franz
 काबानेल आलेक्सान्द्र Cabanel Alexandre
 काबारे वोल्तेर Cabaret Voltaire
 कामीय (पुरुषसूचक), कामिल (स्त्रीसूचक) Camille
 काम्पेन्डॉक हाइन्रिच Campendonck Heinrich
 काम्यु आल्बेर Camus Albert (कामु)
 काम्वा शार्ल Camoin Charles
 कारा कार्लो Carra Carlo
 कारावाद्ज्यो माइकेल एंजेलो आमेरिगी दा
 Caravaggio Michel Angelo Amerighi da
 कारिकाच्युर Caricature
 कारियर भोजेन Carriere Eugene
 कार्नेजी पुरस्कार Carnegie Award
 कार्पोरा आंतोनिओ Corpora Antonio
 कालाब्रिया Calabria
 काल्डेर आलेक्सान्डेर Calder Alexander
 कासिरे पौल Cassirer Paul
 कास्ताग्नारी ज्यूल आत्वान Castagnary Jules Antoine
 कास्स्यु ज्यां Cassu Jean
 कॉक्तेओ ज्यां Cocteau Jean
 कॉन्स्टेबल जॉन Constable John
 कॉन्स्टंट जॉर्ज Constant George
 कॉर्नेल जोसेफ Cornell Joseph
 किटाज आर. बी. Kitaj R.B.
 किंग फिलिप King Phillip
 किरिको ज्योजिओ दि Chirico Giorgio di
 किर्शनेर एर्न्स्ट लुटविक Kirchner Ernst Ludwig
 किस्लिंग मोइस Kisling Moise
 कीनहोल्त्स एडवर्ड Kienholz Edward
 कीर्केगार्ड सोरेन Kierkegard Soren
 कीसलर फ्रेडेरिक Kiesler Frederick
 कुइंजी आर्खिप Kuinji Arkhip
 कुत्युर तोमा Couture Thomas
 क्पन्टिसेक Kupka Frantisek
 कुबिन् आल्फ्रेड Kubin Alfred

कुर्वे ग्युस्ताव Courbet Gustave

केज जॉन Cage John

केन जॉन Kane John

केयबोत ग्युस्ताव Caillebotte Gustave

केहग्रान Kairuan

केली एल्सवर्थ Kelly Ellsworth

कोकोशका ओस्कर Kokoschka Oskar

कोट्स रॉबर्ट Coates Robert

कोते शार्ल Cottet Charles

कोपनहेगन Copenhagen

कोब्रा मंडल Cobra Group

कोमर्स Kommerz

कोरिथ लोविस Coriath Lovis

कोरो कामीय Corot Camille

कोर्नेय (कॉर्नेलिस वान बेवेलु-डच) Cornille (Cornelis Van Beverloo)

कोर्मो फर्ना Cormon Fernand

कोर्मो चित्रशाला (आतेलिय) Atelier Cormon

कोलाज Collage

कोलिऊर Collioure

कोल्विट्स काटे Kollwitz Kathe

क्राको Crakow

क्रानाख Cranach

क्रॉस आरी एड्मों Cross Henri Edmond

क्रिवेलि विट्टोरियो Crivelli Vittorio

क्रिस्टो जावाचेफ Christo Javachef

क्रीट Crete

क्रेल Creil

क्रेस्पेल ज्यॉन् पौल Crespelle Jean Paul

क्रोनिक डेर ब्र्यूके Chronik der Brucke

क्रौस कार्ल Kraus Karl

क्लाइन फ्रान्स Kline Franz

क्लिंजर माक्स Klinger Max

क्लिम्ट गुस्टाव Klimpt Gustav

क्ले पौल Klee Paul

क्लेमँ इवे Klein Yves

- क्लेमां फेलि प्रोग्युस्त Clement Felix Auguste
 गस्टन फिलिप Guston Phillip
 गॅल्लाटिन Gallatin A. E.
 गाबो नाम Gabo Naum
 गालेन-कालेला आक्सेलि Galen Kallela Akseli
 गाशे डॉ. पौल Gachet Dr. Paul
 गास्के डॉ. जोआशिम Gasquet Dr. Joachim
 गिन्नर चार्लस Ginner Charles
 गिल्मन हॅरोल्ड Gilman Harold
 गुगेनहाइम Guggenheim
 गुपिल Goupil
 गुलिट कलावीथिका Gurlitt Gallery
 गौअर स्पेन्सर Gore Spencer
 गोगोल निकोलाय Gogol Nikolaj
 गोग्वे पौल Gauguin Paul
 गोटलिएब ग्रॅडोल्फ Gottlieb Adolph
 गोतिय तेओफिल Gautier Theophile
 गोथिक Gothic
 गोनकारोवा नाटालिया Goncharova Natalia
 गोया फ्रान्सिस्को Goya Francisco (स्पेनिश-फ्रान्सिस्को होसे डि)
 गोरॅ ज्यां आल्बेर Gorin Jean Albert
 गोर्की आर्शाइल Gorky Arshile
 गोसे डॉ Gose Dr.
 ग्रीस ह्वान (होसे विक्टोरियानो गोन्यालेस) Juan Gris (Jose Victoiano Gonzalez)
 ग्रीनबर्ग क्लेमेंट Greenberg Clement
 ग्रुट-ज्युंडर्ट Groot-Zundert
 ग्रेज ज्यां बातिस्त Greuze Jean Baptiste
 ग्रे ज्यां आन्त्वान Gros Jean Antoine
 ग्रोस गेओर्ग Grosz George
 ग्रोपियस वाल्टर Gropius Walter
 ग्रुनेवाल्ड माटियास Grunewald Matthias
 ग्लेजे आन्बेर Gleizes Albert
 ग्लेयर चित्रशाला Gleyre Charles
 ग्वियेमे आन्त्वान Guillemet ne

- विद्योर्मै आर्माँ Guillaumin Armand
 ग्विल्वेरे इवेट Guilbert Yvette
 ग्वी कान्स्तातँ Guys Constantin
 ग्वेरँ शार्लँ Guerin Charles
 ग्वेनिका Guernica
 चार्कुँ न सर्गे Charchoune Serge
 जाकोवसेन जेन्स पीटर Jacobsen Jens Peter
 जाविय फादर Janvier Father
 जॉइस जेन्स Joyce James
 जॉन्स जास्पेर Johns Jasper
 जिद आन्द्रे Gide Andre
 जिनिवा Geneva
 जिम्पेल रेने Gimpel Rene
 जिरार्दो फ्रान्स्वा Girardon Francois
 जिरोदे Girodet
 जिल ब्ला Gil Blas
 जिवर्नी Giverny
 जुदै फ्रान्सि Jourdain Francis
 जेन्किन्स पौल Jenkins Paul
 जेफ्राय ग्युस्ताव Gefroy Gustave
 जेरार Gerard
 जेरिको तेओदोर Gericault Theodore
 जेरोम ज्या लिओ Gereme Jean Leon
 जेवेनबर्गेन Zevenbergen
 जोन्डोर Jonchere
 जोरे ज्या Jaures Jean
 जोला एमिल Zola Emile
 ज्याकोमेत्ति आल्बर्टो Giacometti Albert
 ज्यानेरे शार्लँ-एदुवार Jeanneret Charles-Edouard
 ज्याबास फ्रीदेल Djubas Friedel
 ज्यूरिख Zurich
 ज्योत्तो Giotto
 ज्योजिओन Giorgione
 टकर विल्यम Tucker William
 टर्क सोनिया Terk Sonia

- टर्नर जोसेफ मॅलार्ड विल्यम Turner Joseph Mallord William
 टाटलिन व्लाडिमिर Tatlin Vladimir
 थानौसेर कलावीयिका Thannhauser Gellery
 टापीज आंटोनी Tapies Antoni
 टाहिटि Tahiti
 टिल्सन जो Tilson Joe
 टोबी मार्क Tobey Mark
 टोलेडो Toledo
 टौबर-आर्प सोफी Tauber-Arp Sophie
 ट्युनिशिया Tunisia
 ट्युनिस Tunis
 ट्युरिन Turin
 ट्रोवा एर्नेस्ट Trova Ernest
 ट्वोकॉव जॅक Twokov Jack
 डाइन जिम Dine Jim
 डाखौ Dachau
 डाली साल्वाडोर Dali Salvador
 डिक्विन्सी De Quincy
 डिक्स प्रोटो Dix Otto
 डी नाय जाक्लिश्काइट Die Neue Sachlichkeit
 डी ब्र्यूके Die Brucke
 डे कुनिग विल्लेम de Kooning Willem
 डेनिस नेस्सोस Daphnis Nassos
 डेर ब्लौ राइटेर Der Blaue Reiter
 डेर स्टुर्म Der Sturm
 डेसौ Dessau
 डे स्मेट गुस्टाव de Smet Gustav
 डे स्टाइल de Stijl
 डोर्ड्रेच्ट Dordrecht
 डोव आर्थर Dove Arthur
 डोसबुर्ग थियो वान Doesburg Theo Van
 ड्यूरर आल्ब्रेच्ट Durer Albrecht
 ड्यूसेल डॉर्फ Dusseldorf
 ड्रेडेन Dresden
 टांग्वी इवे Tanguy Yves

- ताग्वी पेर Tanguy Pere
 तापी मिशेल Tapie Michel
 तालेरा Talleyand
 तिन्ग्वेलि ज्या Tinguely Jean
 तिशिया Titiap
 तिनोरेतो Tintoretto
 तुलुज लोत्रेक आरी द Toulouse-Lautrec Henri de
 तुर्कातो ग्विलियो Tuzcato Giulio
 तुरा कोसिमो Tura Cosimo
 तेरियाद Teriade E.
 तोरे-गाशिया जोअवर्ब Torres-Garcia Joaquin
 त्रायो कॉन्स्ता Troyon Constant
 त्विलेरी Tuileries Les
 त्शेलित्शु पावेल Tchelitchew Pavel
 त्सारा ट्रिस्टान Tzara Tristan
 दादा Dada
 दाविद् जाक लुई David Jacques Louis
 दिएप Dieppe
 देका आलेक्सान्द्रे आत्रियल Decamp Alexandre Gabriel
 देगा एदगार् Degas Edgar
 देतेय एद्वार Detaille Edouard
 देनी मोरिस Denis Maurice
 देपर्थ डेपरथेस Deperthes
 देरें आन्ड्रे Derain Andre
 देलाक्रो आजेन Delacroix Eugene
 देलारोश आशिय Delaroche Achille
 देलौने रॉबर Delaunay Robert
 देलौने सोनिया Delaunay Sonia
 देल्वो पौल Delvaux Paul
 देवान ज्या Dewasne Jean
 देवालियर जॉर्ज Desvallieres Georges
 दोनातेलो Donatello
 दोबिग्न्यी शार्ल Daubigny Charles
 दोमिग्वेज आँस्कर Dominguez Oskar
 दोमीय आनोरे Daumier Honore

- दोरा मार Dora Maar
दोस्तोयेफस्की फयोदोर Dostowski Feodor
दोजेले रोलान् Dorgeles Roland
द्यागिलेफ स्येर्गेइ Diaghilev Sergei
दुप्र ज्यूल Dupres Jules
दुफि रौल Dufy Raoul
दुफ्रे फ्रान्स्वा Dufresne Francois
दुब्युफे ज्यां Dubuffet Jean
दुमों पियर Dumond Pierre
दुरान्ति एड्मो' Duranty Edmond
दुरा रूएल Durand Ruel
दुरे तेओदोर Duret Theodore
दुशा मार्सेल Duchamp Marcel
नाय एन्स्ट विल्हेल्म Nay Ernst Wilhelm
नातानसो तादे Natanson Thadec
नादार Nadar
नाबि Nabis
नाय कुन्स्ट्लर वेरैनिगु'ग Neue Kunstler. Vereinigung
नाय जेचेसिओन Neue Seccession
नार्य कॅरोलिना North Carolina
नॉब्लॉश माद्लेन Knobloch Madeleine
नॉर्मन्दी Normandie
निकोल्सन बेन Nicholson Ben
नीत्शे फ्रीडरिख Nietzsche Friedrich
नेपल्स Naples
नेवल्सन लुई Nevelson Louisse
नेविन्सन सी. ग्रार डब्ल्यू Hevinson C. R. W.
नोत्रदाम Notredame
नोलैंड केनेथ Noland Kenneth
नोल्डे एमिल Nolde Emil
नोवगोराट Novgorad
नोवालिस फ्रीडरिख Novalis Friedrich
न्युनेन Neunen
न्यूटन एरिक Newton Erich
न्यूमन बार्नेट Newman Barnet

- पॅरिस Paris (फ्रेंच-नारी)
 पाओलोत्सि एडुआर्डो Paolozzi Eduardo
 पान्ताग्रुएल Pantagruel
 पापीटी Papette
 पार्खाम एडविन Parkham Edwin
 पार्थेनोन Parthenon
 पालाऊ Palau
 पाले द आर Palais des Arts
 पालेन वोल्फगांग Paalen Wolfgang
 पाविलां द्युरेआलिज्म Pavillon du Realisme
 पासँ ज्यूल (पिंकस) Pascin Jules (Pincus)
 पॉन्त्वाज Pontoise
 पॉम्पादुर मादाम द Pompadour Madam de
 पाम्पेई Pompeii
 पिकाबिया फ्रान्स Picabia Francis
 पिकासो पाब्लो रुइय Picasso Pablo Ruiz
 पिकेट जोसेफ Picket Joseph
 पिन्यो एद्वार Pignon Edouard
 पिसारो कामीय Pissarro Camille
 पिसिस फिलिपो दि Pisis Filippo de
 पीटर्स योत्तेफ Peeters Jozef
 पुन्स लॅरी Poons Larry
 पुर्विल Pourville
 पुसँ निकोल Poussin Nicholas
 पेपस्नर आन्टोन Pevsner Anton
 पेर्मेक कान्स्टंट Permeke Constant
 पेस्टाइन माक्स Pechstein Max
 पो एडगर अल्लेन Poe Edgar Allen
 पोएशिया Poesia
 पो जनास्की Poznanski
 पोँ आवाँ Pont Aven
 पोलाक जॅक्सन Pollock Jackson
 पोलिआकोफ सर्गे Poliakoff Serge
 पाँड एज्रा Pound Ezra
 प्रिन्सटो रने Princeteau Rene

53	29	वातिन्योले	वातिन्योले
54	10	दयुरां	द्युरां
59	24	साथ	साथ
61	12	खुरदरापन	खुरदरापन
62	24	द्युराति	द्युराति
64	15	मोने ने	मोने
66	4	सूर्यकिरणों को	सूर्यकिरणों का
66	31	उसको	उनको
70	12	कलानिमित	कलानिमिति
72	34	गुण	गुण हैं
76	27	रेन्वार्	रेन्वार् ने
78	20	उसके	उनके
79	28	होतर	होकर
80	9,17,19,25	लोत्रक	लोत्रेक
80	26	चित्रकारी	चित्रकारों
83	28	निरीक्षण	निरीक्षक
84	24	विसलर	विसलर
85	24	स्पेन्सर, गोअर	स्पेन्सर गोअर
85	24	लेक्स	लुईस
86	8	कोरिट	कोरिट
90	5	ग्राद	ग्राद
90	27	कान्यमय	काव्यमय
96	13	चित्रकारनिमित	चित्रकारनिमित
100	16	बरती	बनती
102	7	आकार	साकार
105	6	उसमें	उनमें
108	11	प्रसिद्ध	प्रसिद्ध है।
108	19	गोबर	गोबर
110	1	वान गो	वान गो को
110	31	कलानिमित	कलानिमिति
112	11	को	की
115	18	पत्र	पत्र में
120	23	पुगोटस्टल	युगोटस्टल
121	28	रके	करके
122	25	जिससे	जिमसे वे

124	5	मोंपानासॅ	मोपानास
124	24	भिन्न	भिन्न
124	30	समान	सामान
125	6	उनको	उसको
127	8,17	गोह्वॅ	गोह्वॅ
127	32	कलासर्जनपाशवी	कलासर्जन-पाशवी
130	3	शोपेनग्रौर	शोपेनहौर
137	25	समीकपीरण	समीपीकरण
139	22	घोलार	चोलार
140	12	897	1897
145	34	बुटेसॅ	बुटेसॅ
147	33	मादान	मादाम
149	1	चीच	चीच की
150	1	ढी डाल	ढीलढाल
151	4	अध्ययन	अध्यापन
151	19	कर	कर चित्र
152	8	व्लामॅक	व्लामॅक ने
154	20	कुल	कुछ
154	34	चदन	तुलना
154	29	अर्थस भूरंग	अर्थस-भूरंग-
154	30	घनवाद	घनवादी
154	31	छिपे	छिपे नहीं
155	16	साज-सजा	साजसज्जा
159	11	मानवना	मानवता
160	17	अभार	अपार
168	13	सरूप	समरूप
168	28	सेजात	सेजान
168	29	पोलित	पोलिश
170	12,16	ह वान	हूवान
171	14	कलाध्यापी	कालध्यापी
171	20	ग्रीस	ग्रीस के
171	33	पकिशीलन	परिशीलन
174	19,20	हवान	हूवान
175	19	रघना	रचना
177	22	करने काले	करने बाने

179	3	निरपेक्ष	निरपेक्ष कला के अन्तर्गत समाविष्ट करने के कुछ कलासमीक्षकों ने प्रयत्न किये तब आक ने अमहमति व्यक्त की। धनवाद से प्रेरणा पाकर कई वस्तुनिरपेक्ष (यह वाक्य छपने से रह गया)
184	2	बानो	बनो
187	22	जीवनी	जीवन
192	27	कुण्डा	कुण्डा
193	17	को	के
193	18	में शीर्षक	शीर्षक
197	9	जर्मनी	जर्मनी में
201	18	थे।	थे व
206	1,3	मुएलेर	मुएलेर
211	12	था-न	था-न
212	10	1602	1902
213	8	अंतःदृष्टि	अंतःसृष्टि
224	19	की	को
225	25	सेजान	सेजान
225	29	करना	कराना
225	34	मानवकृतियां	मानवाकृतियां
227	19	सोबोन	सोबोन
230	26,33	लुइस	लुईस
231	11	आदिभ	आदिभ
231	15	लुइस	लुइस ने भंवरवाद को
231	20	अब	अब
232	29	सोक्सप्रों-दोर	सोक्सप्रों-दोर
234	7	यंत्रनिमित्त	यंत्रनिमित्त
234	18	था।	था
235	3	सुनिमित्त	सुनिमित्त
235	20	नातास्या	नाताल्या
238	2	ने	ने
239	28	होकर	होकर मानव
242	17	जहां	वहां
243	6	को	को

243	8	जिनमें	जिसमें
243	16	सदृश्य	सदृश
244	15	मोरांदी	मोरांदी ने
245	19	सदेहावस्था	सदेहावस्था
247	6	जर्मन	जर्मन
248	6	कलाकारों	कलाकारों को
249	1	चित्रकला	चित्रकार
249	17	अमेरिका'	अमेरिकी
250	12	पद्धति के	पद्धति के आधार
250	17	ज्यूरिख ह्यू ल्सेनबेक	ह्यू ल्सेनबेक ज्यूरिख
251	11	प्रहार	प्रसार
251	15	श्वटेसं	श्वटेसं
251	21	पीछे	पीछे छिपे
251	28	रंससंगति	रंगसंगति
254	19	मुक्त	मुक्त
255	21	मृष्टिमय	मृष्टि
256	1	साहचर्य	साहचर्य से
259	31	दृश्य	सदृश
262	5	त्सोलिष्टू	त्सोलिष्टू
262	33	ग्यूनेवाष्ट	ग्यूनेवाष्ट
265	34	केलिडोरकोपीय	केलिडोस्कोपीय
268	15	बोतिचेली	बोतिचेली व
269	9	वक्रकार	वक्रकार
276	3	बामुरीघाला	बामुरीवाला
279	2	लोभ	लोभ
280	10	करते	करते
283	14	टाइम	टाइम
283	31	जाजं	जाजं के
285	31	ज्ञान	ज्ञान
288	1	कालर्बोस	कालर्बोस
288	15	कहा	कहा
288	31	चिन्हास्टा	चिन्हास्टा
289	27	चित्रो	चित्र
289	34	पत्रकर्त्री	पत्रकर्त्री
290	5	प्रोमिथ्युम	प्रोमिथ्युम

179	3	निरपेक्ष	निरपेक्ष कला के अन्तर्गत समाविष्ट करने के कुछ कलासमीक्षकों ने प्रयत्न किये तब ब्राक ने अमहमति व्यक्त की। धनवाद से प्रेरणा पाकर कई वस्तुनिरपेक्ष (यह वाक्य छपने से रह गया)
184	2	वानो	बनो
187	22	जीवनी	जीवन
192	27	'कुण्डा	कुण्डा
193	17	को	के
193	18	मे शीपंक	शीपंक
197	9	जर्मनी	जर्मनी में
201	18	थे।	थे व
206	1,3	मुफ्लेर	मुएलेर
211	12	थाग्न	था-न
212	10	1602	1902
213	8	अंतःदृष्टि	अंतःसृष्टि
224	19	की	को
225	25	सेजान	सेजान
225	29	करना	कराना
225	34	मानवकृतिया	मानवाकृतियां
227	19	सोबोन	सोबॉन
230	26,33	लुइस	लुईस
231	11	आदिम	आदिम
231	15	लुइस	लुइस ने अन्वरवाद को
231	20	अबं	अबं
232	29	मोक्सप्रो-दोर	सोक्सप्रो-दोर
234	7	यंत्रनिर्मिति	यंत्रनिर्मित
234	18	था।	था
235	3	मुनिर्मिति	मुनिर्मित
235	20	नातास्या	नाताल्या
238	2	थे	थे
239	28	होकर	होकर मानव
242	17	जहां	वहां
243	6	की	को

243	8	जिनमें	जिसमें
243	16	सदृश्य	सदृश
244	15	मोरांदी	मोरांदी ने
245	19	संदेहावस्था	संदेहावस्था
247	6	जर्मन	जर्मन
248	6	कलाकारों	कलाकारों को
249	1	चित्रकला	चित्रकार
249	17	अमेरिका'	अमेरिकी
250	12	पद्धति के	पद्धति के आधार
250	17	ज्यूरिख ह्यू ल्सेनबेक	ह्यू ल्सेनबेक ज्यूरिख
251	11	प्रहार	प्रसार
251	15	श्वटेमं	श्वटेसं
251	21	पीछे	पीछे छिपे
251	28	रससंगति	रंगसंगति
254	19	मुक्त	मुक्त
255	21	सृष्टिमय	सृष्टि
256	1	साहचर्य	साहचर्य से
259	31	दृश्य	सदृश
262	5	रशोलिष्ट्रू	रशोलिष्ट्रू
262	33	ग्युनेवाष्ट	ग्युनेवाल्ड
265	34	केलिडोरकोपीय	केलिडोस्कोपीय
268	15	बोतिचेली	बोतिचेली व
269	9	वक्रकार	वक्राकार
276	3	बासुरीघाला	बांसुरीवाला
279	2	लोभ	लोभ
280	10	करने	करते
283	14	टाइम	टाइम
283	31	जार्ज	जार्ज के
285	31	ज्ञान	ज्ञान
288	1	कालबॉस	कालोस
288	15	कहा	कला
288	31	चिब्टाव्टा	चिब्टाव्टा
289	27	चित्रो	चित्र
289	34	पत्रकर्त्री	पत्रकर्त्री
290	5	प्रोमिथ्युस	प्रोमिथ्युस

290	22	जो	जो है
290	23	की	को
292	15	द्विविधि	द्विविध
297	15	धार्मा	वार्ता
298	30	1625	1925
301	13	कृतिम	कृत्रिम
303	32	क्रिया	क्रिया
307	1	उपभोग	उपयोग
307	23	धर्षों	धर्षों
310	10	साच्छिद्र चित्रक्षेत्र	साच्छिद्र चित्रक्षेत्र
313	5	विश्वयुद्ध के	विश्वयुद्ध की
313	14	उनके	उसके
313	30	कला	कला में
314	1	वार्टलिंग	वार्टलिंग
315	8	उनको	उनकी
315	23	अलियन	अलिसन
315	27	वाभाविक	स्वाभाविक
315	31	द्युशां	द्युशां के
315	32	विचारो	विचारो का
316	6	निर्मित	निर्मिति
316	6	दर्शन	दर्शक
316	7	आवश्यकता	आवश्यक
317	2	ब्लैक मीन्टन	ब्लैक मीन्टन
317	10	कोलाजकृति	कोलाजकृति
317	23	अतिपरिचित	अतिपरिचित
317	30	तो	तो
318	22	को घोषणा	का घोषणा
321	18	रंग	रंगों
322	7	रोशको	रोशको
322	25	चित्रण है	चित्रण व
322	32	घँलोव	घँलोवे
323	32	जाता गद्यपि	है गद्यपि
324	2	के	से,
324	18	ऐसे	ऐसी
324	25	कल्पनामृष्टि का	कल्पनामृष्टि